

**T.C.
SÜLEYMAN DEMİREL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
FELSEFE VE DİN BİLİMLERİ ANABİLİM DALI
(DİN SOSYOLOJİSİ)**

**TÜRK SİNEMASI'NDA DİN VE MODERNLEŞME
(1960-1975)
(DİN SOSYOLOJİ AÇISINDAN BİR İNCELEME)**

**HALİL UZDU
1240206014**

DOKTORA TEZİ

**DANIŞMAN
PROF. DR. ÂDEM EFE**

ISPARTA, 2016



SÜLEYMAN DEMİREL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



DOKTORA TEZ SAVUNMA SINAV TUTANAĞI

Öğrencinin Adı Soyadı	Halil UZDU	
Anabilim Dalı	Felsefe ve Din Bilimleri (Din Sosyolojisi)	
Tez Başlığı	Geleneksel Türk Sineması'nda Din ve Modernleşme (1960-1996)(Din Sosyolojisi Açısından Bir Araştırma)	
Yeni Tez Başlığı ¹ (Eğer değişmesi önerildi ise)	Türk Sineması'nda Din ve Modernleşme (1960-1975) (Din Sosyolojisi Açısından Bir İnceleme)	
<p>Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Lisansüstü Eğitim-Öğretim ve Sınav Yönetmeliği hükümleri uyarınca yapılan Doktora Tez Savunma Sınavında Jürimiz 29/02/2016 tarihinde toplanmış ve yukarıda adı geçen öğrencinin Doktora tezi için;</p> <p style="text-align: center;"><input checked="" type="checkbox"/> OY BİRLİĞİ <input type="checkbox"/> OY ÇOKLUĞU²</p> <p>ile aşağıdaki kararı almıştır.</p> <p><input checked="" type="checkbox"/> Yapılan savunma sınavı sonucunda aday başarılı bulunmuş ve tez KABUL edilmiştir. <input type="checkbox"/> Yapılan savunma sınavı sonucunda tezin DÜZELTİLMESİ³ kararlaştırılmıştır. <input type="checkbox"/> Yapılan savunma sınavı sonucunda aday başarısız bulunmuş ve tezinin REDDEDİLMESİ⁴ kararlaştırılmıştır.</p>		
TEZ SINAV JÜRİSİ	Adı Soyadı/Üniversitesi	İmza
Danışman	Prof. Dr. Âdem EFE Süleyman Demirel Üniversitesi	
Jüri Üyesi	Prof. Dr. Hüseyin CERTEL Süleyman Demirel Üniversitesi	
Jüri Üyesi	Doç. Dr. Ümit AKÇA Süleyman Demirel Üniversitesi	
Jüri Üyesi	Doç. Dr. Mahmut Hakkı AKIN Konya Necmettin Erbakan Üniversitesi	
Jüri Üyesi	Yrd. Doç. Dr. Nazmiye KETE TEPE Afyon Kocatepe Üniversitesi	

¹ Tez başlığının DEĞİŞTİRİLMESİ ÖNERİLDİ ise yeni tez başlığı ilgili alana yazılacaktır. Değişme yoksa çizgi (-) konacaktır.

² OY ÇOKLUĞU ile alınan karar için muhalefet gerekçesi raporu eklenmelidir.

³ DÜZELTME kararı için gerekçeli jüri raporu eklenmeli ve raporu tüm üyeler imzalamalıdır.

LİSANSÜSTÜ EĞİTİM-ÖĞRETİM VE SINAV YÖNETMELİĞİ Madde 28-(4) Tezi hakkında DÜZELTME kararı verilen öğrenci sınav tarihinden itibaren en geç üç ay içinde gereğini yaparak tezini aynı jüri önünde yeniden savunur.

⁴ Tezi REDDEDİLEN öğrenciler için gerekçeli jüri raporu eklenmeli ve raporu tüm üyeler imzalamalıdır. Tezi reddedilen öğrenci, yeni tez konusu belirler.



T.C.
SÜLEYMAN DEMİREL ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü



YEMİN METNİ

Doktora tezi olarak sunduğum “TÜRK SİNEMASINDA DİN VE MODERNLEŞME (1960-1975) (Din Sosyolojisi Açısından Bir İnceleme)” adlı çalışmanın, tezin proje safhasından sonuçlanmasına kadar ki bütün süreçlerde bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurulmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin Bibliyografya’da gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve onurumla beyan ederim.


Halil UZDU
29 Şubat 2016

ÖZET

TÜRK SİNEMASINDA DİN VE MODERNLEŞME (1960-1975) (Din Sosyolojisi Açısından Bir İnceleme)

Halil UZDU

Süleyman Demirel Üniversitesi, Felsefe ve Din Bilimleri ABD,
Din Sosyolojisi Bölümü, Doktora Tezi, 368 Sayfa, Şubat 2016

Danışman: Prof. Dr. Âdem EFE

Modern bir imkân olan sinema 1895 yılında Fransız Lumiere kardeşler tarafından icat edildikten çok kısa süre sonra yaygınlaştığı dünya genelinde olduğu gibi ülkemizde de büyük ilgiyle karşılaşmıştır. İlk dönem kabul edilen, 1948 öncesi Türk sinemasının durağanlığına rağmen özellikle 1950'lerden itibaren kazandığı ivmeyle 1960'larda zirve dönemine erişmiştir. Bu araştırma zirve dönemi olarak kabul edilen 1960-1975 yılları arasında çekilen yerli filmler özelinde, Türk sinemasında kullanılan modernleşme ve din temalarını din sosyolojisi perspektifinden araştırma inceleme ve değerlendirmeyi amaçlamaktadır. Örneklem filmlerde yer verilen modern ve geleneksel hayat tarzlarının tabii ki de dini hayat pratikleri, dini algı ve zihniyetin perdeye yansıtılan unsurlarının tespit edilmesi temeline dayanan çalışma bu unsurların din sosyolojisi açısından incelenmesi, anlaşılması, yorumlanması ve değerlendirilmesiyle sınırlıdır. Modernleşme sürecinde, modern hayat tarzının geniş halk kitlelerine tanıtılması, anlatılması gibi önemli bir işlev ifa eden sinema, ayrıca modernliğin karşısında bir engel olarak görülen geleneğin, dinin, dini pratiklerin ve din adamlarının da eleştirilmesi, gözden düşürülmesi, halkın üzerindeki etkinliğinin törpülenmesi gibi diğer pek çok amaç için de kestirme bir kanal olarak da işlev görmüştür. Bu çalışma 1960-1975 yılları arasında çekilmiş olan yerli filmlerde modernleşme ve din kavramları, bu kavramların toplumsal yansımalarını karşılaştırmalı bir biçimde ele alarak toplumsal hayatı, toplumsal değişmeyi anlamaya ve literatüre mütevazı bir katkı sunmaya çalışmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Sinema, Türk Sineması, Modernleşme, Geleneksellik, Din, Din Sosyolojisi

ABSTRACT

RELIGIOUS AND MODERNIZATION IN TURKISH CINEMA (1960-1975) (A Study From Point of The Sociology of Religion)

Halil UZDU

Süleyman Demirel University, Department of Philosophy and Religious Sciences,
Section of Sociology of Religion Doctoral Dissertation, 368 Pages, February 2016

Advisor: Prof. Dr. Âdem EFE

After a very short period of time cinema, a modern facility, invented by French Lumiere brothers, cinema spread across the globe and has met with great interest in our country as well as the World did. Despite the stagnation of pre-1948 period that is accepted as first period of the cinema, the acceleration of it started in 1950 and reached its peak period in 1960s. This study aims to investigate, evaluate and review the themes of modernization and religion of the specific domestic films between the years 1960-1975 from the perspective of the sociology of religion in Turkish cinema. Samples are chosen from the films to reflect religious life practices of the traditional lifestyles, identification of religious perception and mindset of the screen to investigation, understand, interpret and evaluate the sociology of religion of these elements. In the process of modernization cinema executes the presentation and understanding of the masses of the modern lifestyle and another purpose of this study is to discredit the effect of tradition, religion, the criticism of religious practices and religious leaders that are seen as an obstacle to modernity. Briefly, this study helps to understand modernization and religious concepts, social life, social reflections by taking a comparative analysis of these concepts by analyzing the films between the years 1960-1975 and offer a modest contribution to the literature

Key Words: Cinema, Turkish Cinema, Modernization, Traditionalism, Religion, Sociology of Religion

KISALTMALAR DİZİNİ

akt. : Aktaran

Ed. : Editör

Çev. : Çeviren

Drl. : Derleyen

K.B.Y.: Kültür Bakanlığı Yayınları.

M.S. : Milattan Sonra

ts. : Tarihsiz

vs : Ve saire

vb : Ve benzeri

vd. : Ve diğerleri

YKY : Yapı Kredi Yayınları

yy. : Yüzyıl

ÖNSÖZ

Bu çalışma öncelikle yıllardır aklımda olan, Türk Sineması'nda modernleşme din ilişkisinin nasıl ele alındığını anlama çabasının bir sonucu olarak ortaya çıktı. Bu bağlamda Türk Sineması'nda en verimli dönem olduğu için, özellikle 1960-1975 dönemini seçtim. Modernleşme gibi hayatımızın her alanına sirayet eden bir olgunun dinle olan ilişkisinin izlerini, mezkur dönemde çekilen yerli filmlerde sürmeye çalıştım.

Tez çalışmamızda, öncelikle modernleşme sürecinde ülkemizde din ve modernleşme ilişkisini genel olarak incelemeyi, ardından bu ilişkinin 1960-1975 döneminde Türk Sineması'ndaki yansımalarına ulaşmayı amaçladık. Bu konunun seçilmesindeki en önemli sebep 'din ve modernleşme' ilişkisinin Türk Sineması'ndaki yansımalarını tespit ederek, modernleşmenin sürecinde yaratılan ikiliklerin sinemadaki yansımalarını saptamak, böylece daha sağlıklı bir modernleşme eleştirisi yapabilmektir.

Yaklaşık iki yıllık bir emeğin ürünü olan bu doktora tez çalışmasında öncelikle bir ağabey yakınlığıyla bana destek veren ve yol gösteren danışman hocam Prof. Dr. Âdem EFE' ye, tez izleme komitesinde yer alan değerli hocalarım Prof. Dr. Hüseyin CERTEL ve Doç. Dr. Ümit AKÇA'ya teşekkürü bir borç bilirim. Onların katkısı olmasaydı tezde birtakım eksiklikler olabilirdi. Tezin başından sonuna kadar her aşamasında danıştığım, görüşlerinden faydalandığım Yrd. Doç. Dr. Nazmiye KETE TEPE hanımefendiye müteşekkirim. Bir dost olarak bana her zaman kapısını açan, doktora yapmam için beni teşvik eden, yüreklendiren can dostum ve kardeşim Yrd. Doç. Dr. İsmail KERVANKIRAN ile sevgili Medine ŞEN'e da sonsuz teşekkür ederim.

Tez çalışmam boyunca gösterdikleri anlayıştan dolayı başta Afyon Meslek Yüksekokulu Müdürü Doç. Dr. İhsan Cemil DEMİR, müdür yardımcıları Öğr. Gör. Hasan Ali KOCAAĞA ve Öğr. Gör. Elif CÖNK, sadece odamı değil dünyamı da paylaştığım Yrd. Doç. Dr. Hakan ÖZTÜRK ve tezimi baştan sona büyük bir titizlikle okuma zahmetine katlanan Öğr. Gör. Yılmaz SOYTEKİN hocalarım da teşekkürü hak ediyorlar. Son olarak tezin yazım aşamasında her türlü nazımı, kahrımı çeken; bunaldığım, sıkıldığım zamanlarda beni cesaretlendiren sevgili eşime, bana ilham veren kızım Şerife Ravza ve oğlum Fatih Yasir'e, bu sıkıntılı süreçte bana destek olan ve burada isimlerini tek tek sayamadığım birçok dostuma da teşekkür etmeyi bir kadirşinaslık olarak görüyorum.

Halil UZDU/ Şubat 2016

İÇİNDEKİLER

TEZ JÜRİSİ KARARI VE ENSTİTÜ MÜDÜRLÜĞÜ ONAYI	i
YEMİN METNİ	ii
ÖZET.....	iii
ABSTRACT	iv
KISALTMALAR DİZİNİ	v
ÖNSÖZ.....	vi
İÇİNDEKİLER	vii

GİRİŞ

1. ARAŞTIRMANIN KONUSU VE PROBLEMİ.	1
2. ARAŞTIRMANIN AMACI VE ÖNEMİ	2
3. ARAŞTIRMANIN KAPSAM VE SINIRLILIKLARI	4
4. ARAŞTIRMANIN YÖNTEMİ	5
4. 1. Araştırmanın Veri Toplama Tekniği	7
4. 2. Araştırma Soruları.....	8
4. 3. Araştırma Konusu İle İlgili Daha Önce Yapılan Çalışmalar	9

BİRİNCİ BÖLÜM

GELENEKSELLİK VE MODERNLİK

1. GELENEK, GELENEKSELLİK VE GELENEKSEL TOPLUM

1. 1. Gelenek.....	13
1. 2. Geleneksellik.....	15
1. 3. Geleneksel Toplum.....	16

2. MODERN, MODERNLİK VE MODERN TOPLUM

2. 1. Modern	18
2. 2. Modernlik	19
2. 3. Modern Toplum	25

3. MODERNLEŞME KURAMI VE TÜRK MODERNLEŞMESİ

3. 1. Modernleşme	27
3. 2. Modernleşme Kuramı	33
3. 3. Modernleşme Türleri	39
3. 3. 1. Batı Avrupa Modernleşmesi	39
3. 3. 2. Batı Dışı Modernleşmeler	42
3. 4. Türk Modernleşmesi	48

4. MODERN BİR ARAÇ OLARAK SİNEMATOGRAF

4. 1. Sinematografin İcadı	65
4. 2. Sanat Olarak Sinema	71
4. 3. Kitle İletişim Aracı Olarak Sinema	76

İKİNCİ BÖLÜM

TÜRK SİNEMA TARİHİNDE DİN, TOPLUM VE MODERNLEŞME

1. TÜRK SİNEMA TARİHİ

1. 1. Sinemanın Ülkemize Girişi	81
1. 2. İlk Dönem Türk Sineması	84
1. 3. Geleneksel Türk Sineması	86
1. 3. 1. Toplumsal Gerçekçi Sinema	92
1. 3. 2. Halk Sineması (Ulusal Sinema)	94
1. 3. 3. Devrimci Sinema	98
1. 3. 4. Milli Sinema	100
1. 4. Yeni Türk Sineması	102

2. MODERNLEŞME SÜRECİNDE DİN, TOPLUM VE TÜRK SİNEMASI	
2. 1. Türkiye'de Din ve Toplum	105
2. 2. Genel Olarak Din-Toplum ve Sinema	109
2. 3. Türk Sineması'nda Din ve Toplum	119
2. 3. 1. İlk Dönem Türk Filmlerinde Din ve Toplum.....	122
2. 3. 2. Geleneksel Türk Sineması'nda Din ve Toplum.....	125
2. 4. Modernleşme Sürecinde Türk Sineması	135

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

TÜRK SİNEMASI'NDA DİN VE MODERNLEŞME (1960-1975)

1. 1960-1975 DÖNEMİNDE TÜRKİYE.	146
2. 1960-1975 DÖNEMİ TÜRK SİNEMASI.	149
3. EKONOMİK MODERNLEŞME (ŞEHİRDEKİ YABANCI) (1962)	
3. 1. Filmin Konusu	153
3. 2. Mekânsal Betimleme.....	154
3. 3. Filmin Anlatısı	158
3. 4. Filmin Karakterleri.....	176
3. 5. Görüş Noktası.....	184
3. 6. Mizansen ve Gerçekçilik.....	185
3. 7. Filmin Değerlendirilmesi... ..	188
4. KIRSAL MODERNLEŞME (ARAMIZDAKİ DÜŞMAN)(1965)	
4. 1. Filmin Konusu	189
4. 2. Mekânsal Betimleme.....	191
4. 3. Filmin Anlatısı	191
4. 4. Filmin Karakterleri.....	210

4. 5. Görüş Noktası.....	.212
4. 6. Mizansen ve Gerçekçilik.....	215
4. 7. Filmin Değerlendirilmesi.....	.217
5. KÜLTÜREL MODERNLEŞME (ÇALIKUŞU) (1966)	
5. 1. Filmin Konusu	218
5. 2. Mekânsal Betimleme.....	.220
5. 3. Filmin Anlatısı	227
5. 4. Filmin Karakterleri.....	.259
5. 5. Görüş Noktası.....	.261
5. 6. Mizansen ve Gerçekçilik.....	264
5. 7. Filmin Değerlendirilmesi.....	.266
6. MUHAFAZAKÂR MODERNLEŞME (BİRLEŞEN YOLLAR) (1970)	
6. 1. Filmin Konusu	267
6. 2. Mekânsal Betimleme.....	.268
6. 3. Filmin Anlatısı	271
6. 4. Filmin Karakterleri.....	.287
6. 5. Görüş Noktası.....	.289
6. 6. Mizansen ve Gerçekçilik.....	292
6. 7. Filmin Değerlendirilmesi.....	.293
7. SOSYALİST MODERNLEŞME (ENDİŞE) (1974)	
7. 1. Filmin Konusu	294
7. 2. Mekânsal Betimleme.....	.296
7. 3. Filmin Anlatısı	297

7. 4. Filmin Karakterleri.....	.312
7. 5. Görüş Noktası.....	.314
7. 6. Mizansen ve Gerçekçilik.....	315
7. 7. Filmin Değerlendirilmesi... ..	.316
SONUÇ.....	319
KAYNAKÇA	332
EKLER.....	346
ÖZ GEÇMİŞ.....	357



GİRİŞ

1. ARAŞTIRMANIN KONUSU VE PROBLEMİ

Modernleşme süreci hiç kuşkusuz iki ayrı dünya algısı üzerine inşa edilmiş uzun soluklu bir süreçtir. Söz konusu bu iki ayrı dünya algısı “geleneksellik” ve “modernlik” kavramlarıyla kategorize edilmiş; buradan hareketle de toplumsal yaşama dair hemen her şey “eski” ve “yeni” kavramlarıyla ilintili olarak sınıflandırılmaya başlamıştır. Eskiye dair olduğu varsayılan, modern dünyada yeri olmayan ve artık terk edilmesi gerekenler “geleneksel”; yeniye dair olanlar ve doğmakta olan yeni dünyada toplum olarak ayakta kalabilmenin şartı olarak yapılması gerekenler ise “modern” olarak ifade edilir olmuştur. Modernleşme süreci aynı zamanda geleneksel/ modern ikilemi üzerine inşa edilen çok sayıda başka ikilemlerle de karakterize olmuştur. Bu çalışmamızın konusu da; modernleşme sürecinde söz konusu bu iki kavramın yani modern ve geleneksel kavramlarının temsil ettiği "anlam dünyaları" –genel anlamıyla zihniyet ya da Luckmann'ın ifadesiyle “Dünya Görüşü "(2003: 46)- arasında yaşanan karşıtlıkların, gerilimlerin "Türk Sineması"nda (1960-1975) nasıl ele alındığını, sinemaya nasıl yansıdığını tespit etmeye çalışmaktır.

Bu araştırmanın problemi ise; modernleşme sürecinde kendine has bir dil ve yöntemle kültürel bir fenomen olarak varlık alanı bulan sinemanın, hem yıllık üretilen film ve ulaşılan seyirci sayısı hem de ekonomik büyüklük açısından ülkemizin "en verimli ve üretken" dönemi olarak kabul edilen, Abisel'in ifadesiyle ülkemizin "tek popüler kültür biçimi" olduğu 1960-1975 yılları arasında (1994: 183) çekilen yaklaşık 3000 –söz konusu dönemde 2.953 film çekilmiştir (Özgüç; 2012)- den seçilen örneklem üzerinde modernlik, modernleşme, geleneksellik, din, dindarlık, aydın ve din adamı tiplerini gibi çeşitli şekillerde karakterize edilmiş “geleneksel” ve “modern” dünya arasındaki gerilim nedeni olan unsurların incelenmesidir. Modern dünyanın en önemli özelliklerinden birisi olan bilginin, geniş halk kitlelerine ulaştırılması yoluyla genel olarak tüm toplumu aydınlatma düşüncesinin aracı olan; -matbaa, gazete, dergi, telgraf, telefon, sinema, televizyon ve bilgisayar gibi- “kitle iletişim araçları” bireysel ve sosyal hayatın değişiminde şüphesiz çok önemli bir etkiye sahiptir. Günümüzde toplumsal hayatın ayrılmaz bir parçası konumuna gelen kitle iletişim araçlarından biri sayılabilecek sinema; sosyal ve kültürel hayat üzerinden toplumsal yapıyla doğrudan ya

da dolaylı bir şekilde etkileşim halindedir. Çünkü sinema, teknolojik bir imkân olma vasfının üzerine çıkarak bireysel ve toplumsal ilişkileri etkileyebilme güç ve kapasitesine de sahiptir. Sinema, muazzam çeşitlilikteki yapımlarıyla gündelik hayat, kişisel tutum ve davranışların oluşumu ve sosyalleşme gibi çok geniş bir yelpazede büyük bir etkinlik alanı oluşturur. Bu etkinlik alanının yanı sıra sinema, kültür, sanat, siyaset, eğlence, edebiyat, din ve sosyo-ekonomik alanlarda dikkat çekici örnekleriyle, kamuoyu/gündem oluşturabilme potansiyeli de taşımaktadır. Ayrıca sinema filmleri inanç, pratik, uygulama, sembol, karakter ve tipler içerir; konu (içerik), format (biçim), dil ve üslup, mekân ve yaklaşım tarzlarıyla da izler kitleyi etkileme gücü ve etkisine haizdir.

2. ARAŞTIRMANIN AMACI VE ÖNEMİ

Bu araştırmanın amacı; içeriğinde modernleşme sürecinde yaratılan ve modernliğin simgesi olarak sunulan “aydın” karakteri ile buna karşılık eskinin yani gelenekselliğin ifadesi ve temsili olarak sunulan “din adamı” tiplerini başta olmak üzere; Türk Sineması’nda modernleşme ve gelenekselliğin “sosyal temsilleri”¹ olan konu, simge, sembol, mekân, kostüm, tipler ve karakter gibi unsurları, örnek filmler kapsamında din sosyolojisi açısından incelemektedir. Araştırmamız söz konusu seçilmiş bu örnek filmlerden hareketle modernleşme sürecinde Türk filmlerinin oynadığı toplumsal rolü, sosyolojik yöntemlerle ortaya koymayı amaçlamakta ve üç ana bölüme ayrılmıştır. İlk bölümde öncelikle modernleşme kavramı ve tarihsel gelişimi üzerinde durularak bir zihinsel harita oluşturulmaya ve ülkemizde yaşanan modernleşme süreci genel hatlarıyla ele alınmıştır.

İkinci bölümde ise modernleşme sürecinde, sinema-din-toplum ilişkisi üzerinde durularak, genel bir çerçeve çizilmeye gayret edilmiştir. Araştırmamızın esas inceleme konusu olan üçüncü ve son bölümde ise modernleşme sürecinde ülkemizde oluşturulan

¹ Serge Moscovici’nin (1961) “sosyal temsiller” olarak kavramlaştırdığı üzere, modernleşme sürecinde birçok yeni kavram kültürel anlam matrisimize dâhil olmuştur; yani yabancı olan birçok kavram, “sosyal temsiller” yoluyla toplumsal alanda aşına hale getirilmiştir. Örneğin muasırlaşmak, garplılaşmak, batılılaşmak, asrileşmek, alafanga, modern, ilerici, çağdaş gibi yabancı kavramlar dilimize yerleşmiş ve günlük hayatta idealize edilerek yaygınlaştırılmıştır. Bu kavramların tam karşısında ise molla, din adamı, sarıklı, cübbeli, çember sakallı, takunyalı, yobaz, gerici, türbanlı, hacı-hoca gibi kavramlarla da modernlik sürecinde mücadele edilmesi gereken zihniyet nesnelleştirilmiştir. Bu kavramların toplum katmanlarına ulaştırılması, yerleştirilmesi ve pekiştirilmesinde de kitle iletişim araçları etkin bir imkân olarak kullanılmıştır (Paker: 2005: 15).

zihinsel atmosferin sinemadaki yansımalarını din sosyolojisi açısından incelenmeye, değerlendirilmeye ve yorumlanmaya çalışılmıştır.

Toplumsal ve kültürel bir olgu olarak ortaya çıktığı 1890'lardan itibaren önemi ve etkisini her geçen gün daha da artırarak devam ettiren sinema, genel olarak "yedinci sanat" olarak adlandırılır. Sinema, sahip olduğu muazzam görsel ve işitsel özellikler ve teknolojik imkânlar sayesinde değişim sürecindeki bireysel, toplumsal ve kültürel hayatımız üzerinde şüphesiz bir etki meydana getirmiştir. Ülkemiz üniversitelerinde genelde sinemanın, özelde ise "Türk Sineması"nın siyasal, kültürel ve sosyal etkileri açısından farklı işlevlerine yönelik çok sayıda bilimsel ve akademik araştırma yapılmıştır. Özellikle Radyo, Televizyon, Sinema ve İletişim Bilimi alanlarında yapılan bu çalışmalar, sinema olgusunun farklı sosyal alanlarla kurduğu etkileşimde rastlanan bulguları bilimsel olarak ortaya koymaya matuf çalışmalardır. Bununla birlikte, modernleşme, din ve dini hayat gibi önemli toplumsal olguların, sinema ile olan ilişkisinin -birkaç örneği bulunmakla birlikte- bilimsel açıdan yeterince değerlendirilmiş olduğunu söyleyebilmekse oldukça zordur. Dolayısıyla modernleşme, din ve sinema ilişkisi, sosyolojik bir bakış açısıyla incelenmeye değer bir özelliğe sahip görünmektedir. Bu sebeple yapacağımız bu araştırma, aynı zamanda sözü edilen bu akademik boşluğu doldurmaya yönelik bir çalışma olmayı da amaçlamaktadır.

Netice itibarıyla sinema, modernleşme sürecinde toplumsal zihniyetin oluşmasında etkili bir işlev görmüştür. Kültürel bir metin olarak sinema filmi, toplumsal konu, olay, kişi ve sembollerin görsel olarak algılanmasını kolaylaştıran bir işlev görmektedir. Dolayısıyla modernlik, asrîlik, aydın kimliği, din ve dini hayatın farklı unsurları da filmlerle oluşturulan bu "kültürel dil" haritasında kendisine yer bulmaktadır. Ayrıca sinema-toplum ilişkileri hakkındaki kuramlarda, Yenen'in (2011) de ifade ettiği gibi 1- sinemanın toplumu etkilediği 2- toplumun da sinemayı etkilediği veya 3- toplum ve sinema arasında karşılıklı bir etkileşimin olduğu kabulüne dayanmaktadır. Bu üç kuramın geçerliliği de dikkate alındığında modernleşme sürecinde yaşanan sosyal gerçekliğin sinemada temsil edilme boyutu önem arz etmekte ve sinemamızın değişik örneklerinde modernleşme sürecinde yaşanan zihinsel karmaşanın yarattığı gerilimler; akademik açıdan incelenmeyi hak etmektedir.

3. ARAŞTIRMANIN KAPSAM VE SINIRLILIKLARI

Araştırma evrenimiz 1960–1975 yılları arasında çekilmiş filmler ve bu evreni temsil ettiği varsayılan örnekleme sınırlıdır. Söz konusu dönemde Türk Sineması gerçek anlamda bir sinema diline kavuşmuş ve ülke genelinde yaygınlık kazanmıştır. 1970’lerle birlikte bir başka kitlesel iletişim aracı olan televizyonun ülkemize girmeye başlamasıyla geleneksel seyirci kitlesi olan aileyi kaybeden sinema sektörü, bir krizin içine girmiş ve ayakta kalabilmek için de aile sineması özelliğini terk ederek daha ziyade pornografik filmlere yönelmiştir. Dolayısıyla 1950’lerde başlayan ve giderek yükselen bir ivme yakalayan Türk Sineması, 1970’li yılların ikinci yarısından itibaren hem nitelik hem de sayısal olarak bir düşüş yaşamaya başlamıştır. Bu yüzden “Türk Sineması”nın "en parlak" dönemini 1960-1975 yılları arasında yaşadığını söylemek hiç de abartı olmayacaktır. Dolayısıyla araştırmamız, “Türk Sineması”nda 1960-1975 yılları arasında çekilen filmlerden seçilen örnekleme sınırlıdır. Çalışmamıza konu olan filmler ise genel olarak üç aşamadan geçirilerek belirlenmiştir. Evvela yapılan film seçimi rastgele yöntemle yapılmamıştır. Bu yöntemin tercih edilmemesinin sebebi öncelikle 1960-1975 yılları arasında çekilen yaklaşık 3000 filmin hepsine ulaşmanın mümkün olmaması endişesi, ikinci olarak çekilen filmlerin tamamına ulaşılmış olsa bile, ulaşılan tüm filmlerin izlenmesinin bir doktora tez çalışmasının boyutlarını çok aşacağı gerçeğidir. Son olarak da söz konusu ilk iki endişemize paralel olarak rastgele seçilecek filmlerin çok farklı tematik özelliklerinden dolayı mezkûr dönemi -en azından bizim temel problematiğimiz açısından- yansıtamaması endişesidir.

Bunun yerine daha kestirme bir yol olarak Türk Sineması üzerine kafa yormuş, araştırmalar yapmış ve genel olarak da otorite olarak kabul edilen Agâh Özgüç (2012), Nijat Özön (2008), Giovanni Scognamillo (2011) ve Fikret Hakan (2012) gibi sinema yazarlarının “eli yüzü düzgün filmler”, “izlemeye değer filmler” ,“kalburüstü filmler” gibi nitelendirmelerle başarılı olduğu kabul edilen filmler tercih edilmiştir. İkinci aşamada Agâh Özgüç’ün "Ansiklopedik Türk Filmleri Sözlüğü"nden (2012) konu taraması yapılarak seçilen yaklaşık 200 filmin öyküsü incelenmiş ve temel problematiğimize uygun konulara sahip filmler tasnif edilerek internet erişimi üzerinden ulaşılan filmlerin büyük çoğunluğu izlenmiştir. Son olarak, izlenen bu filmlerden örneklem seçilmiş ve içerik incelemesine tabi tutulacak örnek filmler belirlenmiştir. Örneklem olarak ise 1- Halit Refiğ’in 1962 tarihli "Şehirdeki Yabancı", 2- Semih

Evin'in 1965 tarihli "Aramızdaki Düşman" ya da diğer ismiyle "Fedakâr Öğretmen", 3- Osman F. Seden'in 1966 tarihli "Çalikuşu", 4- Yücel Çakmaklı'nın 1970 tarihli "Birleşen Yollar" ve 5-Yılmaz Güney'in 1974 tarihli "Endişe" filmleri seçilmiştir. Örneklem olarak seçilen söz konusu filmler üzerinde bizim yapacağımız araştırma ise modernleşme, modernleşme sürecinde modernliğin temsili olarak yaratılan ve sunulan imgeler, kavramlar, semboller ve aydın tiplmeleri ile gelenekselliğin ifadesi olarak oluşturulan ve sunulan özellikle de din, dindarlık ve din adamı tiplmelerinin incelenmesi ve din sosyolojisi açısından yorumlanmasıyla, ulaştığımız sonuçlar da örneklemi oluşturan seçilmiş filmlerde tespit edilen bulgularla sınırlı olacaktır.

4. ARAŞTIRMANIN YÖNTEMİ

Çalışmamızın ilk iki bölümü teorik çerçeveden oluşmaktadır ve literatür taraması sonucunda şekillenmiştir. İlk bölümde modernleşme konusu ele alınmış ve tarihsel gelişim süreci incelenmiştir. Teorik çerçeveden oluşan bu bölüm, çalışmamızın kuramsal altyapısının belirlenmesine, özellikle ülkemizde yaşanan ve yaklaşık iki asırdır devam eden modernleşme yolculuğumuzun genel hatlarıyla ele alınmasına yöneliktir. Söz konusu bu ilk bölümde, gerek yerel ve gerekse yabancı kaynaklardan, modernleşme konusunda yazılan eserlerden yararlanılmıştır. İkinci bölümde modernleşme ile sinema- din ve toplum ilişkisi üzerinde durulmuştur. Araştırmamızın inceleme alanını oluşturan üçüncü bölümde ise hem daha önce yapılan bilimsel çalışmalardan yararlanmak için literatür taraması yapılmış hem de araştırma evreni olarak ele alınan "Türk Sinema Tarihi"nin en verimli dönemi olan 1960-1975 yılları arasında çekilmiş filmlerden seçilen örnek filmlerin din sosyolojisi perspektifinden izlenmesi sonucunda elde edilen bulguların analiz, değerlendirme ve yorumlanmasıyla oluşturulmuş ve din sosyolojisi araştırmalarına mütevazı bir katkı amaçlanmıştır.

Arslantürk'e göre yöntem: "bilinmeyen bir şeyi bulup meydana çıkarmak veya bilinen bir şeyi başkalarına gösterip ispat etmek için düşünceleri doğru ve sistematik bir şekilde sıralamak ve kullanmak sanattır" (2012: 193). Daha kapsamlı/genel bir kavramlaştırmayla yöntem; kültürel incelemeler, bunlarla ilgili problemler, kuram ve veriler karşısındaki belli başlı kavramsal ve mantıki yönelişlerle ilgili olduğundan zihinsel bir süreci içermektedir. Zira zihnin gerçeğe ulaşmada farklı yollar izlemesi halinde, bilimsel ve objektif bir şekilde hedefe ulaşamayacağı genel olarak kabul

edilen bir endişedir (Yenen; 2011: 6). Bu nedenle bilimsel araştırmalarda gerçeğe ulaşılabilmek için öncelikle uygun yöntemin belirlenmesi gerekir. İyi belirlenmiş ve uygun bir yöntem, zihnin mantıklı çalışmasını sağlayacağı gibi, araştırmacının en kısa zamanda hedefine ulaşmasına da katkıda bulunacaktır. Bilimsel yöntem, toplumsal gerçeğliğin ortaya koyduğu olaylar arasındaki düzeni yöneten kanunların ve temel ilkelerin nasıl değerlendirilmesi gerektiğinin bilgisini sağlamaktadır.

Bu araştırma, sinema araştırmaları ve sosyoloji disiplininden de yararlanarak sonuca ulaşmayı hedeflemektedir. Genellikle sinema çalışmalarında; modernleşme, geleneksellik, aydın kimliği, din, dindarlık, din adamı kimliği, dini hayat gibi toplumsal konular farklı kültürel bağlamlarda gerçeğleştirilen çalışmaların içinde ikincil bir konu olarak kalmıştır. Dolayısıyla söz konusu bilimsel veya akademik çalışmalarda, modernleşme, aydın kimliği, modern hayat tasavvuru ile din ve dini hayatın çok boyutlu özelliklerinin ihmâl edildiğini iddia etmek yanlış olmasa gerekir. Hâlbuki genel olarak sosyoloji özeldeyse din sosyolojisi araştırmalarında modernleşme ve din, sosyal fonksiyonları açısından geliştirilen farklı yöntem ve tekniklerle ayrıntılı bir şekilde bilimsel inceleme konusu yapılmıştır.

Araştırmamızın inceleme kısmını oluşturacak üçüncü ve son bölümde ise “dokümantasyon metodu” tercih edilmiştir. Genel bir tanımla, geğmişte ya da şu anda var olan bir durumu olduğu şekliyle betimlemeyi amaçlayan “dokümantasyon metodu”; araştırmaya konu olan nesnelere kendi koşulları içinde ve olduğu gibi tanımlamaya çalışır. Resim, ses, görüntü gibi belgeler bu tarz bir araştırmanın ana bilgi kaynağını oluşturur (Arslantürk; 2012: 206). Bu metodu uygulamak isteyen bir araştırmacı araştırmak istediği konunun veya nesnenin doğrudan kendisini inceleyebileceği gibi önceden kayıt altına alınmış belgelerden -resim, ses, görüntü- elde edeceği verileri, kendi gözlemleri ile bir sistem içinde bütünleştirerek yorumlamak ve analiz etmek durumundadır.

Araştırmamızda sosyolojik sinema çalışmalarından da faydalanılmıştır. Ayrıca çalışmada sosyolojik araştırma sınırları içinde olan dokümantasyon, tanımlama, sınıflandırma ve açıklama yöntemlerine de başvurulmuştur. Çünkü farazi bile olsa, iki olgu arasında bir ilişkinin kurulması düşünülmeden önce, söz konusu bu olguların kapsamlı ve ayrıntılı olarak tanımlanması gerekmektedir. Sosyolojik bir araştırmanın sağlıklı bir sonuca ulaşabilmesi, ancak konuyla ilintili çok sayıda materyalin

incelenmesi ve bunlar arasında ilişkilerin değerlendirilmesine bağlıdır. Bunun yanında tanımlayıcı araştırmalar büyük önem taşımaktadır. Zira sırasıyla, sınıflandırma, anlama ve açıklama düzeylerine geçebilmek ancak bu tür araştırmalarla mümkündür. Tanımlama seviyesinden açıklama seviyesine sınıflandırma aşamasından geçilerek varılmaktadır. Yani kategoriler arasındaki ilişkiler tanımlanmadan önce, kategorilerin kendilerinin belirlenmesi gerekmektedir. Son olarak da bilimsel açıklama düzeyine erişebilmek için yeterli derecede olgu kitlesinin tasvir edilmesi ve bu alandaki temel sınıflandırmaların gerektiği ölçüde belirlenmesi gerekmektedir (Yenen: 2011).

4. 1. Araştırmanın Veri Toplama Tekniği

Bütün bilim dallarının kullandıkları genel metotların yanı sıra her bilim disiplininin kendine özgü metodu ve veri toplama teknikleri de bulunmaktadır. Biz bu araştırmamızda veri toplama tekniği olarak sosyal bilimlerde sıkça başvurulan “içerik analizi tekniği” ni tercih ettik. Genel olarak içerik analizi tekniği, sosyal gerçeğin yazılı, açık içeriksel özelliklerinden hareketle içeriği açık olmayan özellikler hakkında çıkarımlar yapmak yoluyla sosyal gerçeği araştıran bilimsel bir teknik olarak tanımlanabilir. Başka bir ifadeyle; sosyal gerçeğin görünen, kolayca yakalanan, açık seçik, sergilenmiş ve ilk bakışta algılanan içeriği yerine, gizil, üstü örtülü yani ilk bakışta görünmeyen içeriğini anlamaya çalışma gayretidir. Dolayısıyla da içerik analizi, verilmek istenen mesajda bireyi görünenin ötesinde, görünenin arkasında görünmeden etkileyen unsurların belirlenmesine yönelik "ikinci bir okuma" dır (Bilgin; 2014: 1). Bu yöntem aracılığıyla örnek olarak seçilen filmlerde tespit edilen modernlik, modern hayat, aydın kimliği, dini inanç ve uygulamalar, dindarlık tipolojileri incelenmiştir. Bu araştırmamızda bilimsel veriler, genel olarak temel film çözümleme tekniği ile elde edilmiştir. Film çözümleme tekniği, genel olarak herhangi bir filmin bilimsel ölçütlere göre objektif bir şekilde farklı özellikleri dikkate alarak incelenmesi olarak tarif edilebilir.

Bu özellikler ise şunlardır:

1. Tema: Filmin ana konusunu saptamak
2. Anlatı: Söz konusu temanın belirli bir düzen ve yapı içerisinde düzenlenmesi
3. Karakterler: Filmdeki karakterlerin ele alınma tarzı
4. Görüş Noktası: Filmde bir nesnenin görüldüğü konumu simgeler.

5. Mizansen ve Gerçekçilik: Mizansen, giysiler, dekor ve diğer şekilleri içerir. Gerçeklik ise, gündelik hayata ait olan görüntülerin orada olduğuna inandıran bir çeşit mizansendir. Bu çalışma din sosyolojisi araştırması olması sebebiyle film çözümleme tekniği, sosyolojik bağlamda kullanılmıştır.

Timohty Corrigan'a göre: "Sosyolojik yaklaşım, 'Filmin kültürel ve ulusal kimliği nedir?' sorusuna yanıt arar. 'Film, üretildiği ülkenin kültürüne dair ne söylemektedir?' (akt. Kabadayı; 2013: 54). Zira, kültürel kodlar, kültürel algılar ve kültürel temsiller ülkeden ülkeye ve kültürden kültüre farklılık gösterebilir. Bu yüzden sosyolojik film çözümleme yaklaşımında filmler, toplumun değer yargılarını, normlarını, ideallerini ve dünya görüşünü yansıtan birer kültür ürünü olarak ele alınmaktadır. Ayrıca sosyolojik film çözümleme tekniği, sosyal değerlerin filmlerde nasıl somutlaştırıldığı, filmlerin sosyal değerler üzerindeki etkisi, bu değerleri pekiştirme ya da değiştirme gücü ile filmlerin toplumsal tutum ve davranış kalıplarıyla etkileşimi gibi konuları içermektedir. Ayrıca, var olan durumu ortaya çıkaracak veriler, yazılı metinlerin taranması, belgelerin incelenmesi, başka araştırma bulgularının taranıp bütünleştirilmesi yoluyla da sağlanmaya çalışılmıştır.

4. 2. Araştırma Soruları

Araştırmamızda aşağıdaki sorular temel hareket noktası olarak kabul edilmiştir. Yaklaşık iki asırdır devam eden modernleşme yolculuğumuz bir takım dönemsel farklılaşmalara rağmen kesintisiz devam etmekte olan bir süreçtir. Bir devlet projesi olarak başlatılan modernleşme sürecimizin karşısına gelenekselliğin temsili ve en büyük direnç noktası olarak ise din yerleştirilmiştir. Bir değişim ve ilerleme süreci olarak modernleşme ve bir inanç sistemi olarak din, hemen her toplumda kültürel ve sosyal hayatın şekillenmesinde önemli etkilere sahiptir. Gerek modernleşme ve gerekse din sadece sebep oldukları sonuçlarla sınırlı kalmaz, bununla birlikte sosyolojik analizlerin de konusunu oluştururlar. Bir yanda modernleşme ve modernlik diğer yanda ise gelenekselliğin sığınma limanı olarak görülen dinin karşıtlığı Türk filmlerinde sosyal ve kültürel bir fenomen olarak pek çok kez ele alınmıştır. İşte söz konusu bu karşıtlık ve modernleşme sürecinde oluşan zihinsel yapı, seçilmiş örnek filmler aracılığıyla tespit edilebilir bir özelliğe sahip gözükmektedir. Bu çalışmada bizim esas çıkış noktamız da Türk Sineması'nda modernleşme sürecinde modern okullarda okumuş doktor, öğretmen,

mühendis gibi (İnalçık, akt. Önal; 2014: 201) topluma yararlı olan insanların ifadesi olarak yaratılan “aydın kimliği” ile gelenekselliğin ifadesi olarak sunulan ve geri kalmışlığın, cahilliğin, yobazlığın, işi gücü üçkâğıtçılık olan düzenbaz, topluma verecek hiçbir şeyi olmayan zararlı ve menfaatçi insanların temsili olarak sunulan “din adamı kimliği” gibi karşıt iki ayrı tiplikle toplumsal değişimin karakterize edildiği değerlendirilmesine dayanmaktadır. Dolayısıyla çalışmamızın temel sorusu modernleşme sürecinde yaratılan zihinsel yapının Türk Sineması’nda nasıl ele alındığını ve nasıl yansıtıldığını örnek filmler bağlamında tespit etmeye çalışmaktır?

Araştırmanın alt soruları ise şunlardır: Türk sinema tarihi boyunca film teması olarak belirlenen hemen hemen tüm filmlerde modernlik, modernleşme, sekülerleşme, asrılık, aydın karakteri, gelenek, geleneksellik, din, dindarlık ve din adamı tiplmesi gibi konular gerek gizli ve gerekse açık bir biçimde işlenen başat konular arasındadır.

* Türk Sineması, genel olarak modernleşme çabalarına destek vermek ve sahip çıkmak amacıyla yönelik olarak şekillenmiş ve bu yönde tarihsel gelişim göstermiştir. Bu yöndeki tarihsel gelişim örnek filmlerde nasıl yansıtılmıştır?

* Türk Sineması’nın, tarihsel gelişim seyri içinde çeşitli sinema akım ve anlayışlarına göre farklı eğilimlere de rastlanılmış mıdır?

* Türk Sineması örneklerinde modernlik: “şehirlilik”, “okumuşluk”, “bir meslek sahibi olmak”, “zenginlik” ve “sekülerlik” gibi imajlarla karakterize edilirken; buna karşılık din, genelde “köylülük”, “kadercilik”, “tembellik”, “fakirlik”, “cahillik” ve “yobazlık” gibi olumsuz imajlarla tiplleştirilerek nasıl sunulmuştur?

* Türk Sineması’nda dini unsurlar, -modernleşme sürecinde oluşturulan “seküler” zihinsel yapının genel bir yansıması olarak- görünüşte doğrudan “dini” olmayan belirli sosyal “meseleler” aracılığıyla ile nasıl temsil edilmiştir?

* Türk Sineması’nda kullanılan modernlik ve modern insan olarak sunulan “aydın kimliği” birer "karakter" olarak sunulurken; din adamı ve din ile ilgili kişiler - dindar, hoca, hacı, şeyh vb.- bir “tip” olarak nasıl yansıtılmıştır?

4. 3. Araştırma Konusu İle İlgili Daha Önce Yapılan Çalışmalar

Yükseköğretim Kurulu ulusal tez merkezinin internet sitesinde yapmış olduğumuz (06.11. 2015) tarama sonucuna göre modernleşme, sinema ve din alanında ülkemizde çok sayıda akademik çalışma yapılmıştır. Ancak modernleşme - sinema veya

din - sinema ilişkileri bağlamı söz konusu olunca az sayıda akademik çalışma gerçekleştirildiği gözlenmiştir. Modernleşme ve Sinema ilişkisi bağlamında ikisi doktora beşi yüksek lisans tez çalışması olmak üzere toplam yedi akademik araştırma mevcuttur. Din–Sinema ilişkisi bağlamında ise ikisi doktora, sekizi yüksek lisans tez çalışması olmakla birlikte toplam on akademik çalışma tespit edilmiştir.

Sinema – Din İlişkilerini İnceleyen Tezler:

1. İbrahim Yenen, “Toplumsal Tezahürleri Bağlamında Din Dindarlık ve Din Adamı Olgusu” , Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi SBE Felsefe ve Din Bilimleri ABD, Danışman: Prof. Dr. Niyazi Akyüz, 2011.
2. Arzu Uçar, “Başlangıcından Bugüne Türk Sineması'nda Din Olgusunun Ele Alınışındaki Yaklaşımlar ve Din Karşısı Ya Da Din Savunucusu Olmadan Dindarlığı İşleyen Bir Senaryo Yazmak” , Yüksek Lisans Tezi, Kadir Has Üniversitesi SBE, Danışman. Öğr. Gör. Ufuk Ahıska, 2010.
3. Handan Karakaya, “Türk Sinemasında Din Adamı Tiplemesi” , Yüksek Lisans Tezi, Fırat Üniversitesi SBE, Danışman: Doç. Dr. Y. M. Keskin, 2008.
4. Yalçın Lüleci, “Sinema ve Din: Türk Sineması Örneği” , Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi SBE, Danışman: Prof. Dr. Ali Köse, 2007.
5. Sabire Batur, “Siyasal İslam Örneğinde İran Sineması Örneği” , Doktora Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi GSE, Danışman: Prof. Dr. Oğuz Makal, 2007.
6. Özgür Velioglu, “70’li Yıllar Türk Sineması Köy Filmlerine Türklerin İslamiyet Öncesi Dini İnançlarının ve İslamiyet İnançlarının Yansımaları” , Yüksek Lisans Tezi, Kocaeli Üniversitesi SBE, Danışman: Yrd. Doç. Dr. Nigar Pösteki, 2004.
7. Remziye Köse, “Türk Filmlerinde Biliş-Göstergebilimsel Bağlamda Yazgı/İnanç Kavramı” , Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi SBE, Radyo-Televizyon Sinema ABD, Danışman: Yrd. Doç. Dr. Neşe Kars, 2003.
8. Elif Daşçı, “The Impact Of Islamic Ideologies On The Turkish Cinema: A Study On The Products Of Milli Cinema Between 1970s and 1990s” (İslamcı İdeolojinin Türk Sinemasına Yansıması: 1970 ve 1990 Arası Milli Sinema Ürünleri Üzerine Bir Araştırma), Yüksek Lisans Tezi, Ortadoğu Teknik Üniversitesi SBE, Danışman: Ayşe Saktanber, 1998.

9. Fuat İnci, “Milli Sinema ve Yücel Çakmaklı” , Yüksek Lisans Tezi, M.Ü. S.B.E. Radyo Televizyon ve Sinema ABD, Danışman: Doç. Dr. Şükran Esen, 1996.

10. Özden Candemir, “Türk Sinemasında Dini Filmler” , Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi SBE, Danışman: Doç. Dr. Kezban Tamer, 1986.

Modernleşme/Modernizm – Sinema İlişkilerini İnceleyen Tezler:

1. Â. Üstün Çatalbaş, “Yavuz Turgul Sineması'nın Türk Modernleşmesi'ndeki Yeri”, Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi SBE Sosyoloji ABD, Danışman: Yrd. Doç. Dr. Mahmut Hakkı Akın, 2012.

2. Mehmet Güldoğan, “Alternatif Modernleşme ve Üçüncü Sinema” , Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi SBE, Radyo - TV ve Sinema ABD, Danışman: Yrd. Doç. Dr. Göksel Aymaz, 2010.

3. Zehra Yiğit, “Modernizm Sürecindeki Zihinsel Karmaşanın 1980 sonrası Türkiye Sineması'ndaki Yansımaları” , Doktora Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, GSE, Sinema Televizyon ABD, Danışman: Prof. Dr. Şefik Güngör, 2009.

4. Mahmut Çağrı İnceoğlu, “Modernleşme ve Türk Sineması: Tarihsel ve Toplumbilimsel Bir İnceleme” , Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi SBE İletişim Bilimleri ABD, Danışman: Prof. Dr. Şükran Esen, 2008.

5. Mehmet Gökyayla, “Sinema - Edebiyat İlişkisi Çerçevesinde Türk Sineması'nda Modernleşme” , Yüksek Lisans Tezi, Ege Üniversitesi SBE Radyo-TV ve Sinema ABD, Danışman: Yrd. Doç. Dr. Lale Kabadayı, 2007.

6. Zeynep Özen, “Sinema ve Modernizm” , Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi GSE, Danışman: Doç. Dr. Şefik Güngör, Sinema Televizyon ABD, 2004.

7. Rana İğneci, “Türkiye’de Modernleşme ve Sinema İlişkisi” , Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, GSE, Danışman: Prof. Dr. Oğuz Adanır, Sinema Televizyon ABD, 2003.

Görüldüğü gibi ülkemiz üniversitelerinde modernleşme–sinema ve sinema–din ilişkileri bağlamında sınırlı sayıda da olsa akademik tez çalışması yapılmıştır. Bizim araştırma konumuz olan “Türk Sineması'nda Din ve Modernleşme” alanında ise daha önce yapılmış herhangi bir akademik tez çalışması tespit edilememiştir. Zira bizim çalışmamız, hem din ve sinema hem de modernleşme ve sinema alanlarının her ikisini de ihtiva etmekte, böylelikle de aslında birbirinden ayrılmaz bir bütünlük olan din,

modernleşme ve toplum konularını sinema filmleri aracılığıyla daha bütünlüklü anlamaya çalışmaktadır. Bu açıdan bizim çalışmamız bu alanda önemli bir boşluğu doldurma ve alanında ilk olma ayrıcalığına sahip olma iddiasındadır.



BİRİNCİ BÖLÜM

GELENEKSELLİK VE MODERNLİK

1. GELENEK, GELENEKSELLİK VE GELENEKSEL TOPLUM

1. 1. Gelenek

Genellikle “modern”liği tanımlamak için onun karşısına yerleştirilen bir kavram olarak kullanılan “gelenek” terimi en genel anlamıyla; bir toplum ya da bir toplulukta çok eski zamanlardan beri süreklilik arz etmeleri dolayısıyla saygı duyulan ve kuşaktan kuşağa aktarılarak yaşatılan, çoğu zaman yaptırım gücü de olan anane, adet, görenek gibi başka isimlendirmelerle de ifade edilebilen -asında bunların hepsini de içeren-, kültürel kalıntılar, alışkanlıklar, bilgi, töre ve davranışlar bütünü olarak tanımlanır (TDK, Büyük Türkçe Sözlük).

Sosyal bilimlerin temel konularından biri olan modernlik kavramı gibi çok sık tekrarlanan ancak özellikle sosyolojik alanda üzerinde modernlik kadar çalışma yapılmamış olan “gelenek” kavramı, modernliğin ele alındığı hemen her çalışmada modernliğin karşısında onu tanımlamaya yardımcı olmak için ikincil bir terim, bir öteki ya da “modernliğe duyulan esas ilginin ayna”sı (Giddens; 2011: 27) olarak yer verilmek zorunda kalınan bir kavramdır. Kısacası “gelenek” kavramı, “modern”in zıttı olarak kullanılan ve özünde de teolojik bir kavramdır (Gencer: 2012: 110). Gelenek en genel anlamıyla İngilizce “traditum” demektir (Thompson; 2008: 280) ve geçmişten aktarılan ya da devredilen bir şey anlamına gelmektedir. Sosyolojik tanım olarak gelenek, “toplum içersinde belirli bir davranış kümesini yönlendiren, belli davranış kalıpları üreten ve insanları bu kalıplara göre davranmaya zorlayan” ideolojik bir aygıttır. (Gencer; 2012: 115). Gelenekler çoğu kez içerik olarak farklılıklar içermekle birlikte bir toplumsal grubun ortak mirasının ifadesidir. Daha doğru bir ifadeyle “gelenek modern öncesi toplumsal düzenleri bir arada tutan zamktır” (Giddens; 2011: 27). Thompson, genellikle normatif unsurlar içeren geleneğin “yorumsamacı yüz”, “normatif yüz”, “meşruiyet yüzü” ve “kimlik yüzü” olmak üzere birbirlerinden farklı dört yüzünden bahseder. Ona göre uygulamada bu dört yüz iç içe geçmiş olarak tecrübe edilmekle birlikte, yine de daha yakından ve dikkatli bir gözle bakıldığında aralarındaki ayrımı fark etmek pekâlâ mümkündür. Bu dört farklı yüzden ilki olan “yorumsamacı yüz” bireylerin gündelik yaşamlarında rutin olarak kullandıkları ve geçmişten gelen, nesilden

nesile aktararak yaşatılan davranışlar bütünüdür. Bunlar herhangi bir normatif rehber ihtiva etmez. Bu anlamda gelenek “daha ziyade dünyayı anlamak için açıklayıcı bir şema, bir çerçeve demektir.” Geleneğin ikinci yüzü olan “normatif yüz”e gelince; geleneklerin pek çoğu aslında normatif özelliklere haizdir. Burada kasıt “geçmişten aktarılan varsayımlar dizisi, inanç biçimleri ve eylem kalıplarının şimdiki eylem ve inançlarımıza normatif bir rehber olarak hizmet edebileceğidir.” Thompson burada da iki ayrıma gider. İlk olarak “geçmişten miras kalan malzeme bir normatif rehber olarak belirli pratiklerin rutinleştirilmesine yardımcı olabilir yani pratikler sadece öyle oldukları için yapılır; niçin yapıldıkları üzerine görece az düşünülür” bireyler genel olarak gündelik pratiklerini bu anlamda rutinleştirir. Diğer ayrım ise “geçmişten miras kalan malzeme, bir normatif rehber olarak belirli pratiklerin geleneksel olarak temellendirilmesine, yani geleneğe referans yapılarak meşrulaştırılmasına” hizmet edebilir. Thompson meşrulaştırmayı ise geleneğin üçüncü yüzü olarak değerlendirir. Bundan kastettiği ise “geleneğin belirli koşullarda iktidar ve otoritenin yürütülmesinde bir destek kaynağı olarak hizmet” edebileceğidir. Thompson burada Weber’in “otorite” kavramına atıf yaparak, otoritenin üç kaynağından birisi olan “geleneksel otorite” üzerinde durur. Aynı zamanda normatif rehber olmanın yanında bir iktidar şekli olarak geleneğin ideolojik karakterine de vurgu yapar. Thompson son olarak ise geleneğin “kimlik oluşturma yüzü” ne değinir. Ona göre “geçmişten aktarılan yargılar, inançlar ve davranışlar seti olarak gelenekler, bireysel ve kolektif düzeydeki kimlik oluşumunu oluşturacak sembolik materyallerin bir kısmını temin eder.” Bireysel benlik ve aidiyetler toplumsal ve zamansal farklılıklar olmakla birlikte genel itibariyle geçmişten gelen, nesiller boyu aktararak yaşatılan değerler, inançlar ve davranış kalıplarıyla biçimlenir (Thompson; 2008: 280-284).

Gencer de “gelenek”in dört karakteristiğine değinir. İlki “istikrar içinde süreklilik” tir. Söz konusu bu karakteristik geleneğin “zamansal boyutta sürekliliğe dayanması” ve “uzaysal boyutta ise istikrar içinde gelişimi” ne işaret eder ki bu da içinde yaşanılan dünyanın sürekli yeniden üretilmesini mümkün kılar. İkinci olarak, geleneğin “realizm” olarak mümkün halde olması, yaşatılmasıdır. Bu modernliğin “idealizm” ine karşılık gelir. Zira geleneğin varlık sebebi realitedir. Modernliğin parolası ise “realizm” in aksine “idealizm” dir. Geleneğin üçüncü karakteristiği ise “bütünlük” tür. Gelenek “beşeri hayatın makro ve mikro tüm yönlerini ve kurumlarını

kapsayan bir bütüncül ölçü ve buna bağlı olarak modern insanın özlemle aradığı bir yekpare kimlik sunar.” Son olarak bu bütünlüğe bağlı olarak gelenek dün, bugüne, bugünü yarına bağlayarak bir “kemâl” -mükemmellik- anlayışını içinde barındırır (2012: 115-116). Gelenek, sınırları az çok belli bir coğrafyada, "din, dil ve kader birliği etmiş, yaşadıkları olayların farkına varabilen insan topluluklarının oluşturduğu ortak hafıza" (Sözen; 2009: 142) olarak da ifade edilebilir. Özetle gelenek bir toplumsal olgu olarak, insanların bir arada yaşamalarının zorunlu sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Neticede modern dünyanın tüm olumsuz yakıştırmalarına ve eleştirilerine rağmen varlığını sürdürmeye devam etme eğilimindedir.

1. 2. Geleneksellik

Geleneksellik, “gelenek” olarak ifade edilen ve toplumsal tecrübelerin bir devamı niteliği taşıyan inanç, bilgi, kültürel değerler, alışkanlıklar ve davranış kalıplarının nesiller boyu devam ettirilme/yaşatılma durumu olarak ifade edilebilir. Aslında terim, özünde bir süreci yani zamansal bir devamlılığı ifade etmektedir. Yani “gelenek” olarak adlandırılan unsurların nesilden nesile aktararak devam ettirilmesi, yaşatılmasının ifadesidir. TDK güncel sözlüğünde “geleneksel olma durumu” olarak ifade edilen “geleneksellik” geleneklere ait, geleneğe dair olana vurgu yapar. Bu aynı zamanda düşünme, hayatı algılama ve dünyaya anlam yükleme anlamlarını içinde barındıran daha kapsamlı bir tanıma da gönderme yapar.

Geleneksellik, gelenek haline gelmiş değer ve fiillerin yaşatılması, devam ettirilmesi yani toplumsal varoluşun, toplumsal yaşamın istikrarı şeklindeki olumlu anlamının yanı sıra modernleşmenin karşıtı/zıttı olarak sıkça dile getirilen ve eskiye yani modern olmayana gönderme yaptığı ön kabulüyle olumsuz bir anlama bürün(dürül)müştür. Bu anlamıyla “geleneksellik” modern olmayana hatta modern dünyada artık yeri olmayan şeyleri ifade eden bir kavram hükmündedir. Modernliğin ancak "gelenekselliğin" terk edilmesi ön şartıyla mümkün olacağı algısı, özellikle Batı-Dışı modernleşmelerde toplumsal bir travmayı, bir kırılmayı zorunlu kılmıştır. Zira geleneksellikten modernliğe evrilme Batı'da yaklaşık 500 yıllık bir geçmişe sahipken ve bu evrilme zaman içinde tecridi bir süreç olarak Batı'nın kendi iç dinamikleriyle üretilerek adeta kendiliğinden gerçekleşmişken (Köker; 2000: 51); Batı-Dışı coğrafyalarda ise modernleşme çabaları zaman dışılığın ve geç kalmışlığın telafi

edilebilmesi kaygısıyla birleşerek, ülkelerin içerden ve kendi iç dinamikleriyle üretmek yerine dışarıdan dayatılması sonucunda ve toplumsal bir temelden ziyade modernleştirici elitler tarafından yukarıdan aşağıya bir devlet projesi olarak uygulanarak toplumun zorla dönüştürülmesi (Göle; 1998: 11-25) şeklinde icra edilmiş ve bu zorlamada haklı olarak bu toplumlarda bir takım travmaları da beraberinde getirmiştir. Konumuz bağlamında geleneksellik modernliğin zıttı olarak algılanan bir terim, bir olumsuzluk ifadesi olarak kullanılır olmuştur. Bu anlamda “geleneksellik” ifadesini ele almanın haklı- haksız, doğru-yanlış olduğu yönündeki tartışmalar elbette yapılabilir, belki de yapılmalıdır. Ancak bu yöndeki herhangi bir entelektüel tartışma, bizim konumuzun dışında olduğu için daha fazla üzerinde durmaya gereksiz buluyor ve konumuzun muhtevası açısından bu kadar bilginin kifayet edeceğini düşünüyoruz. Son olarak şunu ifade etmek konunun anlaşılması açısından sanırım bir gerekliliktir. Geleneksellik; modern olmama, çağın gerisinde veya dışında kalmakla eş anlamlı bir “yakıştırma” ifadesi yani “özel anlamlı” bir ifade olarak özellikle dışlama anlamını da içinde barındıran bir kavramdır.

1. 3. Geleneksel Toplum

Yine “modern”in karşıtı olan “gelenek” ve “modernliğin” karşıtı olan “geleneksellik” kavramlarına olumsuz anlamlar yüklenerek modernliğin tanımlanması için işlevsel olarak kullanılması gibi “modern toplum”un karşıtı olarak “geleneksel toplum” kavramı da aynı algının/mantığın devamı olarak olumsuz anlamlar yüklenmiş bir kavramdır. Tıpkı modern/geleneksel ve modernlik/geleneksellik karşıtlıklarında olduğu gibi modern toplum/geleneksel toplum karşıtlığı/zıtlığı da modern toplumların tanımlanması için işlevsel olarak kullanılan favori bir “dikotomi” dir (Altun; 2002: 183). Başka bir ifadeyle “geleneksel toplum” kavramı modern toplumların tanımını yapabilmek için işlevsel olarak kullanılan “ikincil” bir kavramdır. Geleneksel toplum aslı yansıtmak için “ayna” işlevi gören bir "öteki" olarak kurgulanmıştır.

Buradan hareketle şunu söylemek yanlış olmasa gerek: modern toplumun tanımını yapabilmek, sınırlarını çizebilmek ve niteliklerini belirleyebilmek için karşıt bir tanıma ihtiyaç duyulmuştur. Öncelikle geleneksel toplumların bir tanımı yapılarak bunun dışında kalan veya bu tanıma uymayan toplumlar “modern toplum” olarak ifade edilmiş ya da “modern toplumlar” ın özellikleri/nitelikleri/ -daha ziyade üstünlükleri-

sıralanmış, bu özelliklere sahip olmayan toplumlarsa “geleneksel toplum” olarak vasıflandırılmıştır. Bu vasıflandırmalardan birkaç örnek vermek konunun daha iyi anlaşılmasına katkı sağlayacaktır. Modernleşmeci düşünürlerden birisi olan Daniel Lerner’ in geleneksel ve modern toplumlar arasında yapmış olduğu ayrıma göre; geleneksel toplumlar “birbirinden yalıtılmış olan ve akrabalık ilişkilerinin baskın rol oynadığı cemaatlere parçalanmıştır. İnsanların ufukları yerel alanla sınırlıdır ve diğerleriyle etkileşimleri büyük oranda çevrelerindeki tanıdık kişilerle kısıtlanmıştır. Geleneksel toplumlarda günlük yaşam geleneksel kalıplara göre rutinleşmiştir.” İnsanların gündemlerinde başka ve yeni yaşam tarzları olmadığı için geleneksel kalıpları savunmaya ve meşru kılmaya gerek duyulmaz. Geleneksel toplumlarda insanlar genellikle kendi hayatlarını doğrudan ilgilendirmeyen meselelere karşı ilgisizdirler. İnsanlar hayatlarını çoğunlukla sorgulanmamış rutinlere göre yürütürler, bu yüzden de kişisel deneyim çok zayıftır. Lerner’e göre geleneksel benlik “büzülmüş benlik” tir. Yani “aşinalık ve rutinlik içine gömülüdür ve benliğin yörüngesi, mevcut pratiklerin alternatiflerini asgari oranda bilmeyele organize olur” (akt. Thompson; 2008: 287). Lerner, “geleneksel toplumlar”ın vasıflarının tam karşısına yerleştirdiği özellikleriyle “modern toplum”un tanımını yapar. Ona göre modern toplumdaki birey, “büzülmüş benlik” değil tam aksine “esnek ve hareketlidir.” Bu esneklik ve hareketlilik onun yeni durumlara uyum sağlama ve yeni durumları hayal etme kapasitesini artırır. Ayrıca modern bireyin medya sayesinde iktidar ve otoriteye karşı tutumu geleneksel bireyden daha farklıdır. Yeniliklere açık, eleştirel, empati yapabilen ve düşünce ufku çok daha geniş insanların olduğu bir toplumdur modern toplum.

Başka bir tanımlama ise Alex Callinicos’a aittir. Zira ona göre: “geleneksel toplum tarıma dayalıdır” (Callinicos; 2001: 188). Buradan da anlaşılacağı üzere “geleneksel toplumlar”ın yaşam alanı olarak “kır hayatı, doğanın bir parçası olan köy ve kasaba hayatı” ifade edilmektedir. Çünkü “geleneksel ve modern arasındaki en belirgin ayrımlardan biri toplumsal hareketliliğin yoğunluğunda ortaya çıkar. Geleneksel toplum [modern toplumun olağanüstü hareketliliğinin aksine] oldukça durağan bir yapıya” sahiptir (Bağce; 2004: 14). Geleneksel toplumlarda toplumsal hayatın düzenlenmesi, dünya ve âlem tasavvuru, bilginin üretilmesi, paylaşılması gibi pek çok konu geçmişten gelen bir sürekliliğin tezahürü şeklinde devam ettirilir. Zira ileri teknolojik imkânların modern toplumlara sağladığı sınırsız bilgi ve yeteneğin aksine “geleneksel toplumda

genellikle yaşla ve tecrübeyle elde edilen ve çok sınırlı olan bilgi ve yetenek” (Çaylak; 1998: 153) söz konusudur. Özetle “geleneksel toplum” eskiye ait, alışılmış ve kalıplaşmış bir yaşam veya davranış tarzının hâkim olduğu, bireysel özgürlüğün olmadığı, dini inançların ve geleneklerin kişinin davranışlarında belirleyici olduğu toplum olarak ifade edilebilir (Altun; 2002: 184).

2. MODERN, MODERNLİK VE MODERN TOPLUM

2. 1. Modern

Modern kavramı en yalın haliyle yeniye, eski olmayana atfı yapar ve geleceğe yönelimlidir. Fransızca bir terim olan modern kavramı, TDK’ ya göre “çağcıl”, “çağa uygun”, “çağdaş” kelimelerine karşılık gelmektedir (TDK, Türkçede Batı Kökenli Kelimeler Sözlüğü). Kelime İngiliz Webster sözlüğünde ise “çağdaş zamana ait olmak, eski olmayan” olarak tanımlanır. Ötügen’in Türkçe sözlüğünde ise “modern” terimi biraz daha genişletilerek ve modernden türeyen diğer kavramları da içine alacak biçimde tanımlanır: “... çağdaş, asri olmak, içinde bulunan çağa egemen olan zevk, anlayış, kural ve tekniklere uygun düşmek” gibi anlamlara gelir (Karpaz; 2014a: 9). Bu anlamıyla “modern”i, kavram olarak eski olmayan, yaşanan döneme uygun olan, “yeni” olan anlamına geldiğini rahatlıkla ifade edebiliriz. Batı’nın 15. yüzyıl gibi erken tarihlerden başlayarak yavaş yavaş kendi dünya algısı ve âlem tasavvurundaki dönüşüme uygun olarak kendi algıları ve dünya görüşüyle bütün dünyayı yeniden kurgulamak için ürettiği, geliştirdiği, bütün dünya toplumlarına empoze ettiği ve bunda da başarıya ulaştığı modernlik olgusu (Karakas; 2005: 442), gerçekte görünenden çok daha eskilere dayanan köklü bir kavramdır. Krishan Kumar, modern kavramının kökenine inerek bizlere modern ve modernlik konusunda tarihsel bir perspektif sunar. Kumar’a göre “modern” kelimesinin kökeni “modo” dan (son zamanlar, tam şimdi) gelen “modernus” kelimesidir. “Modernus” kelimesi, “hodiernus” (“bu gün” anlamına gelen “hodie” kelimesinden türetilmesi gibi) modelinden ilhamla yaratılmış Latince bir sözcüktür. Böylelikle “modern” kelimesi Latince “modernus” şekliyle ilk defa beşinci yüzyılda “antiquus” (antik) un karşıt anlamlısı olarak, Hıristiyan dünyasını Romalı ve Pagan geçmişten ayırmak için kullanılmaya başlanmıştır (Kumar; 1999: 88). Sevil’in ifadesiyle “modernus ilk defa M.S. 5. yüzyılın sonuna doğru Roma’nın putperestlik geçmişini, o sırada Hıristiyanlığın resmen kabul edildiği [yeni] dönemden ayırmak”

amacıyla kullanılmıştır (1999: 15). Daha sonraları özellikle onuncu yüzyıldan itibaren modernitas -“modern zamanlar” - ve moderni -“bugünün insanları”- kavramları yaygın olarak kullanılır olmuştur.

Bu tespitlerde göstermektedir ki; “modern” kavramı, Hıristiyan Ortaçağları'nın bir icadı ve bir karşıtlık ifadesi olarak yaratılmış, kendine özgü anlamı olan özel bir kavramdır. Zira eski dünya pagandı, yeni dünya ise Hıristiyan. Kumar'ın ifadesiyle “eski dünya karanlığın örtüsü altında kalmış ama modern dünya Tanrı'nın oğlu İsa Mesih biçiminde insanlar arasında ortaya çıkmasıyla dönüştü. Mesih'le birlikte insanlık tarihinin bütün anlamı değişti ya da daha ziyade tarihe ilk kez bir anlam verilmiş oldu.” Kumar'a göre Hıristiyanlık, zaman ve tarih kavramlarına yeni bir boyut getirmiş ve adeta bu kavramların içini yeniden doldurmuştu. Çünkü pagan geçmişte zaman döngüsel idi. Her şeyin yeniden başladığı noktaya geri dönerek tekrar tekrar yaşandığı pagan zaman -doğum/ölüm gece/gündüz, kış/yaz mevsimlerinin birbirlerini sürekli takip ettikleri gibi- bir çemberin etrafındaki dairesel/döngüsel bir yörüngede ilerlerdi. Kısaca pagan zaman bir tekrardan ibaretti. Dolayısıyla pagan dönemde insani zaman düzenliydi. Kısaca “(d)eğişim var, ama yenilik yoktu”. Musevi Mesihçilik anlayışını devralarak kullanan Hıristiyanlık, yeni bir anlam ve boyut kazandırdığı zamana, tekrarlanamaz bir anlayış da getirmiştir. Artık zaman değiştirilemez şekilde “Mesih'ten önce” ve “Mesih'ten sonra” diye ikiye bölünmüş ve tarih geçmiş, şimdi ve gelecek diye düz bir çizgi şeklinde anlamlı bir dizilişle birbirlerine bağlanmıştı. Hıristiyan tarih felsefesinde doğadan çekip çıkarılmış olan zaman, eski çağ ya da pagan dönem düşüncesinden farklı olarak, “düz bir çizgi halinde ve geri çevrilemez olarak tasvir edilir” (Kumar; 1999: 88-94) olmuştur. Özetle eskinin zıttı olarak yeni demek olan “modern” kavramı özü itibariyle teolojik olan özel bir anlamı –eski=pagan / modern = Hıristiyan (yeni)- ifade eder.

2. 2. Modernlik

Modernlik, modern kavramının özel anlamına uygun olarak modern olanı ya da modern olma durumunu ifade etmek için “modern” den türetilmiş bir kavramdır. TDK'nın Büyük Türkçe Sözlüğü'nde ise modernlik “çağdaşlık” olarak ifade edilmektedir. Ancak eskiyle modern arasındaki en önemli temeli teşkil eden ve yukarıda söz konusu edilen tarih ve zaman kavramı Kumar'a göre şaşırtıcı bir şekilde kendi içinde tezat

teşkil ederek on iki yüzyıl boyunca yani 5. yüzyıldan 17. yüzyılın sonuna kadar bugün anladığımız anlamda modernlik düşüncesini hızlandıramamış, daha doğru bir ifadeyle modernlik düşüncesini tam olarak yansıtamamıştır. 17. yüzyılın sonundan başlayan süreçte modernlik düşüncesi hızlanmaya ve yeni yeni anlamlar kazanmaya başlamıştı. Bu tarihten itibaren yaşanmaya başlayan modernlik düşüncesinin hızlanması, önce eski tarih anlayışından, “din çerçevesinin bir safra gibi fırlatılması” (1999: 89) sonucunda sağlanmıştı.

Kumar, Hıristiyan tarih felsefesinde “moderni” ve “modernitas” kavramlarının zaman içinde aşağılayıcı bir anlam kazanmaya başladığını belirtmektedir. “Eskilerin geriye dönüp bir Altın Çağ görme ve kendi zamanlarının eski çağın çürümesinden mustarip olduğunu düşünme eğiliminde olmaları gibi, Ortaçağ düşünürleri de değişimi bir bozulma olarak görüyorlardı.” Hıristiyan inancında Mesih’in gelişiyle beraber kurulmuş olan yeni düzen artık değişimini tamamlamıştı. Mesih’ten sonra artık dünyanın anlamı şuydu: “Babanın kendi emri altına aldığı zamanları ya da mevsimleri bilmek bize düşmez”. Kilise son çağın zamanına nezaret ediyordu o nedenle tek önemli tarih Kilise tarihiydi. Hıristiyanların görevi her yerde, zorunlu olan süre kadar Kilise içinde dindarca yaşamak ve yeryüzü hayatının yükümlülüklerini gerektiği şekilde kabullenmekti.” Bu düşüncenin sonucu olarak 5. yüzyıldan itibaren etkinlik kazanmaya başlayan ve 17. yüzyıla kadar çok uzun bir zaman diliminde düşünce hayatı başta olmak üzere sosyal ve ekonomik olarak beşeri hayatı tamamen etkisi altına almış olan Hıristiyan tarih felsefesinde, dünya hayatı değersizleştirilmekteydi. O yüzden bu değersiz dünya hayatına yeni bir şey katmak küçültücü ve aşağılayıcı, hatta Tanrı iradesine aykırı bir durumdu. Kumar Ortaçağı, "Konstantinopol’ün dördüncü yüzyıldaki kuruluşu" ile başlatır ve 1453’te düşüşüyle sonlandırarak yaklaşık bin yıllı sınırlandırır. Kumar, "bundan [ortaçağ] önce de Eskiçağ gelir elbet" diyerek tarihi bir düzlemde Batı tarihinin ilk kez üç bölüme ayrıldığını belirtmektedir (Kumar; 1999: 88-94). Bu tarih anlayışında ifade edilen ve Antik Çağ olarak da adlandırılan Eski Çağ, “Kitab-ı Mukkaddes’te sözü edilen ülke ve halkların tarihiyle başlatılır, [Eski/Antik] Yunan ve Roma dünyasında doruğa çıkar ve Roma İmparatorluğu’nun batıdaki gerileyişi ve çöküşüyle sona erdiği” dönemi ifade eder. Ortaçağ ise Eski ya da Antik Çağ’ı modern döneme veya modern dünyaya bağlayan bir köprü olmasının dışında başka bir anlam ifade etmeyen “Karanlık Çağlar” olarak ifade edilmektedir (Karakaş; 2005: 446).

Rönesans, “Ortaçağ düşüncesini egemenliği altına alan kutsal tarihin karşıtı olarak dünyasal tarihi ön plana çıkardı.” Rönesans’ın özelliği yeni şeyler icat etmek değil, eskilerin çoktan elde etmiş oldukları zirvelere tekrar ulaşma çabalarıydı. Rönesans düşünürlerinin önündeki büyük modeller Platon ve Aristoteles gibi Eski Çağ düşünürleriydi (Kumar; 1999: 94-95). Modern Çağ olarak ifade edilen dönem ise yeniden dirilen ve yayılma içine giren Avrupa’nın yeni bir çağı açtığı ve zamanla bütün dünyayı kucaklayacak yeni bir uygarlığın temelini attığı 15. yüzyıl sonlarında başlayan ve halen devam eden dönem olarak tanımlanır. Bu değerlendirmeler ışığında “Modern Çağ, Rönesans’la birlikte başlatılmaktadır” denilebilir (Karakas; 2005: 446-447). Aslında bizim modernlik olarak anladığımız kavramın ve modern dönemin kökenleri sadece Rönesans’ta değil çelişkili bir biçimde eski çağlarının yani pagan geçmişin döngüsel tarih anlayışıyla birlikte Ortaçağ Hıristiyan tarih felsefesinin de etkisindeydi. Bu paradoksal tutumla birlikte, Rönesans’la başlayan reformasyon sürecinde Kumar’a göre aslında olan şuydu: “Rönesans’ın enerjisi ve canlılığı Avrupalılara, eskileri aşım geçme değilse de, en azından onlarla âşık atma yeteneğine sahip oldukları konusunda yeni bir güven kazandırdı.” Kazanılan güvenden daha önemlisiyse “Ortaçağ düşünürleri ve Ortaçağ kilisesine karşı giriştiği saldırı esnasında Rönesans, eskilerin ki dâhil olmak üzere tüm düşünsel yetke biçimlerine karşı çevrilebilecek yeni eleştirel ve rasyonel standartlar” geliştirilmesiydi (1999: 96). Rönesans ve Reformasyon, Avrupa merkezli düşünce hareketlerinin hızla geliştiği ve yeni bir dünya kurgusuna doğru köklü adımların atıldığı dönemin başlangıcı olarak kabul edilebilir. Dolayısıyla “modernlik denince akla, genel kabul gören biçimiyle, 17. yüzyılda Avrupa’da başlayan ve sonrasında hemen hemen bütün dünyayı etkisi altına alan toplumsal hayat ve örgütlenme biçimleri” gelmektedir (Sevil; 1999: 11).

Kumar, modernliğin 17. yüzyılda doğduğu yönündeki düşüncemizin temelinin aydınlanmayla ortaya çıkan eskilerle/modernler arasındaki kavgadan galip çıkan modernlerin modern çağın başlatıcıları olduğunu vurgular (1999: 97). Kumar’ın burada eskilerle modernlerin kavgası olarak ifade ettiği şey aslında tarih anlayışlarında ortaya çıkan iki farklı düşünceyi oluşturmaktadır. Klasik Hıristiyan tarih felsefesinin dünyanın sonunu, yani kıyameti ifade eden binyılcı anlayışıyla, bu anlayışı reddeden ve kıyameti vurgulayan binyılcı anlayışı dünyanın bilimsel olarak ilerlemesine çeviren modern tarih anlayışının mücadelesiydi. Modernliğin ortaya çıkışında “başlangıcından bu yana

bağrında taşıdığı modernlik düşüncesini en sonunda çıkarıp sunan Hıristiyan tarih felsefesi önemli bir rol oyna[mıştır].” Bu, Kant’ın “ahlaki terörizm” diye tabir ettiği dünyanın sonunun geleceği günü ifade eden kıyametçi görüşün Hıristiyanlığın içinden defedilmesiyle yapılabildi. Sonuç itibariyle öyle de olmuştu “on yedinci yüzyılda etkin olan binyılcı... düşünce ve bu düşüncenin çağın yeni bilimsel perspektifleriyle olan bağıntısı üzerine düşünümde bulunan düşünürler, on yedinci yüzyılın sonlarından itibaren binyılcı inançları dünyasal bir ilerleme düşüncesine tahvil ettiler.” Böylece binyılcı inanç “bilimsel ve akılcı hale geldi, insanlığın yeryüzü üzerindeki sona ermeyen ilerleyişinin başladığı çağın şafağı haline geldi” (Kumar; 1999: 100-101). Modern zamanlar artık eski ve daha ihtişamlı dönemlerin basit bir kopyası olmadığı gibi, Ortaçağ Hıristiyan tarih felsefesinin ve binyılcı düşüncenin kıyamet beklediği tarihinin son aşamasını da ifade etmiyordu.

Tersine, modernlik geçmiş zamanlardan eksiksiz bir kopuş, radikal ölçüde yeni ilkeler temelinde taze bir başlangıç anlamına geliyordu. Modernlik aynı zamanda sonsuzcasına genişletilmiş bir gelecek zamana, insanlığın evriminde emsali görülmemiş yeni gelişimlere uzanan bir zamana giriş demektir... Geçmiş, bugüne yönelik bir hazırlık olmanın dışında anlamsızdır. Geçmiş bize artık bir örnek olarak ders vermemektedir. Geçmişin tek işe yararlığı, olduğumuz halin niteliğini anlamamıza yardım etmesidir (Kumar; 1999:101).

Böylece başlayan yeni dönem ya da modern dönem, eski kavramlara yeni anlamlar da yüklemekteydi. Zira Kumar’a göre “1789 Fransız Devrimi ilk modern devrimdir.” İlk modern devrim olan Fransız Devrimi, modern kavramının anlamını da değiştirmekteydi. Zira artık yaşanan bu devrim her şeyi daha önce olduğu gibi bir çemberin dönüşü şeklinde başlangıç noktasına geri döndürmüyordu. Devrimden sonra Hegel’de en genel tanımını bulan “tarihin evrensel bir boyutta düz bir çizgi üzerinde sürekli ilerlediğini öngören” yeni tarih anlayışı olan “unilinear” / “tek doğrusal” tarih anlayışına uygun olarak (Gencer; 2012: 118), bundan böyle artık modernlik kavramı, dünyada daha önce yaşanmamış şeylerin yaratılması ve sürekli olarak yeniden yaratılması anlamına karşılık gelmeye başlamıştı. Böylece modernlik devrimci bir ruha büründü, yerleşik olan hemen her şeyin kurumların, düşüncelerin ve değerlerin sürekli olarak bir değişime, bir devrime uğratılması süreci başlamış oldu.

Kumar, Fransız Devrimi’nden sonra yeni bir anlam kazanan modernliğin, Sanayi Devrimi’yle birlikte de maddi bir hüviyet kazanmış olduğuna işaret eder. Zira modernlik felsefecileri açısından Fransız Devrimi, yeni yani modern bilincin temel

dışavurumlarından biriydi. “Fransız Devrimi, modern dönemin amacının, aklın rehberliğinde özgürlüğe ulaşmak olduğunu ilan etti. Fransız Devrimi’nin anlamı buydu.” Bununla birlikte “Fransız Devrimi modernliğe karakteristik biçim ve bilincini - akla dayalı devrim- kazandırdıysa, Sanayi Devrimi de maddi tözünü sağlamıştır.” Kumar’a göre Modern Çağ Fransız Devrimi ve Sanayi Devrimi’nin şekillendirmeye başladığı tezi genellikle ya göz ardı edilmekte ya da çok nadir olarak zikredilmekte, hatta hiç zikredilmemektedir. Ona göre bunun asıl nedeni belki de modernlik üzerine yazılan yazıların ve oluşturulan literatürlerin sosyologlardan ziyade, felsefeciler ve kültür tarihçileri tarafından kaleme alınmış olmasıdır. Modernliğin böyle kaleme alınması neticesinde “modernlik genellikle düşüncelere dair bir olay, bir ideoloji, kültürel bir üslûp olarak” kabul edilmiştir. Bütün bunların yanında modern dünyayı aynı zamanda bir “sanayi dünyası olduğunu hesaba katmaksızın düşünmek” mümkün müdür? Zira sanayi dünyası/devrimi tekniklerle ilintili olduğu kadar düşünce ve tutumlarla da ilintilidir. Bununla bağlantılı olarak modernlik daha geniş anlamıyla kapitalizmle ilintilidir. Kumar’ın “insanlık tarihindeki önemli tek bölünmenin sanayi öncesi medeniyet ile sanayi medeniyeti arasındaki bölünme” olarak ifade ettiği modern dönem, tüm toplumların derinden etkilendiği, artık eski toplumsal değerlerin anlamını kaybetmeye, yeni değerlerin toplumlar tarafından kabul edilmeye başladığı uzun soluklu bir zamanı da başlatıyordu. Batı toplumu ve Batı medeniyeti, sanayileşmenin getirdiği üstünlükleri çeşitli şekillerde sanayileşmemiş ülkelere ihraç etmesi sayesinde, bir dünya medeniyeti haline geldi. Ticari kapitalizm kuşku götürmez bir gücü ve batı, başlangıcından beri bu gücün merkeziydi. Sanayicilik, aynı zamanda diğer sanayileşmemiş ülkelerin ve toplumların direnişini de kıran ve bastıran bir iktidar merkezine dönüştü. Bundan böyle modern toplum olmak için sanayileşmek gerektiği zorunluluğu kabul edilir olmuştu. Zira artık modernleşmek demek aynı zamanda sanayileşmek demektir (1999: 102-105). Sonuç olarak modernlik “onyedinci ve onsekizinci yüzyıllarda Batı Avrupa’da filizlenmeye başlayan ve esas görünümüne Kuzey Amerika’da rastlanılan ve o zamandan bu yana Batı dışı dünyaya yayılan ya da dayatılan bir toplum biçimini” ifade etmektedir (Altun; 2002: 22). Bulaç’ın ifadesiyle batıdan başlayarak tüm dünyayı etkisi altına alan tarihsel bir süreç ve şu anda içinden geçmekte olduğumuz “beşeri bir durum” dur (2012a: 10).

Zira Arendt modern çağ diye tanımlanan yeniçağın 17. yüzyılda başlayan uzun soluklu bir süreç olduğunu ve esas etkisini Sanayi Devrimi'nden sonra hissettirdiğini belirterek, modern çağın Sanayi Devrimi'yle olgunluğa eriştiğini ve karşı konulmaz bir süreç olarak tüm dünyada gücünü hissettirmeye başladığını vurgular (1996: 43). Giddens, modernlik kavramını irdelerken Marx ve Durkheim'in modernliğin dünyayı biçimlendirdiğine inandığı temel faillere iner. "Marx'tan etkilenen yazarlar açısından, modern dünyayı biçimlendiren ana dönüştürücü (transformative) güç kapitalizmdir." Durkheim bu görüşe karşıdır ve ona göre modern toplumsal yaşamın hızla değişmekte olan yapısı ve karakteri esasen kapitalizmden kaynaklanmamaktadır. Ona göre toplumsal düzen ve karakterlerindeki hızlı değişim "doğanın endüstriyel amaçlı kullanımı yoluyla üretimi insan gereksinimlerine göre biçimlendirilen karmaşık işbölümünün canlandırıcı etkisinden kaynaklanıyordu." Durkheim'e göre dünya artık "kapitalist değil endüstriyel bir düzende yaşıyordu" (1998: 20). Modern dönem olarak ifade edilen dönemle birlikte toplumlar hızla değişmekte ve geleneksel değer ve sistemlerini dönüştürmektedirler. Bunun temelinde de Sanayi Devrimi'yle başlayan endüstrileşme ve üretim, dolayısıyla zenginleşme yatmaktadır. Giddens'a göre: "modernliğin ortaya çıkışı her şeyden önce, modern ekonomik düzenin, kapitalist ekonomi düzeninin ortaya çıkışıdır" (2001: 85).

Zygmunt Bauman, modernliğin başlangıcını tayin etmenin mümkün olmadığını ifade eder. "Modernliğin kaç yaşında olduğu tartışmalı bir sorudur. Modernliğin yaşı konusunda herhangi bir uzlaşma yok" diyerek modernliğin başlangıcı konusundaki muğlâklığa dikkat çekmektedir. O'na göre modern dönem diye adlandırılan sürecin doğuşu elbette birdenbire olmamıştır ve sanılandan çok daha gerilere gider. "Modernliğin tarihi, toplumsal varoluş ile bunun kültürü arasındaki gerilimin tarihidir" (2003: 12-20). Alain Touraine'e göre ise "modernliğin gerçek tarihi, ...dünyanın belli bir bölümünde ve yüz yıldan biraz uzun bir süre boyunca (1750-1870) Aydınlanma felsefesinin kısa ama parlak utkusundan sonra, kişisel ve kolektif bir öznenin ortaya çıkışının tarihidir" (2002: 11-12). Modernlik, "başlangıcından bu yana hep doğal yasaların evreniyle öznenin dünyası arasında bir ayrıma gitmiştir. Modernlik, dinsel dünya görüşünün geçerliliğini yitirmesiyle doğmuştur" (2005: 35). Söz konusu dinsel dünya görüşünün geçerliliğini yitirmesiye Aydınlanma Çağı'nın bir sonucudur. Temel dayanak noktası olarak "sekülerleşme ve ilerleme fikri" üzerinde yükselen (Göle; 2012:

30) modernliğin başlangıcını Peter Wagner'de “tarihsel olarak demokratik ve endüstriyel devrimler çağına, yani on sekizinci yüzyıl dönümüne, her bakımdan olmasa da bazı bakımlardan modernliğin başlangıcı olarak kabul edilebilecek” (1996: 11) bir nokta olarak yine Aydınlanma Çağı'nı işaret eder ve neticede 18. yüzyılı “modernliğin doğum yüzyılı” (Kumar; 1999: 181) olarak kabul etmek daha doğru bir tercih olarak gözükmektedir.

2. 3. Modern Toplum

İnsanlık tarihi kadar eski ve köklü olan toplumların tarihi, Evrimci Kuram'a göre: “avcı ve toplayıcıların küçük, yalıtılmış kültürleriyle ‘başlar’; ürün toplayan ve hayvancılıkla uğraşan toplulukların gelişimine ve oradan da tarıma dayalı devletlerin oluşumuna kadar devam ederek Batı'daki modern toplumların ortaya çıkışıyla” sonuçlanır (Giddens; 1998: 15). 19. yüzyıldan itibaren ortaya çıkan ve biyoloji biliminin de etkisiyle evrimci ve organizmacı yaklaşımların baskın olduğu klasik sosyoloji kuramlarında, toplumların da tıpkı bir canlı organizma gibi devinim halinde olduğu ve tarihsel gelişime paralel olarak yine bir canlı organizma gibi evrimleşerek ilerlediği varsayılmaktadır. Bu evrimleşme doğal olarak yine canlı organizmalarda olduğu gibi basitten karmaşığa doğru yani barbarlıktan uygarlığa doğru değişen ve gelişen zorunlu süreçlerdir. Burada kastedilen evrimleşme, Doğulu toplum modelinden yani tarıma dayalı geleneksel toplum modelinden, Batılı toplum modeline yani sanayiye dayalı modern toplum modeline geçişi ifade eder. Zira Batı merkezli toplumsal değerlendirmelerde barbar Doğu toplumları -ya da genel olarak Batılı olmayan toplumların- zamanla evrimleşerek Batılı uygar toplum modeline ulaşacakları varsayılmaktadır (Akpolat; 2005: 505). Köker'de, modern toplumun ortaya çıkışı konusunda modernlikle modern toplumun kaynağı açısından bir paralellik kurar ve iki kavramı da kapitalizmin sonucu olarak değerlendirir.

1500'lerden başlayan Batı Avrupa'nın tarihsel gelişmelerinin yaklaşık dört yüzyıl sonraki bir tarih anından retrospektif [geriye dönük olarak] olarak soyutlanmasıyla elde edilen modern toplum kavramındaki iktisadi ilişkiler ögesi İngiliz sanayi devrimi öncesindeki ‘ticari kapitalizm’i değil... ‘sınai kapitalizm’ ini (Köker; 2000: 46) ifade etmektedir.

Uzun bir tarihi perspektife sahip olan modern toplum kavramı, değişik şekillerde tanımlanmakta ve kavramsal olarak farklı algılamalara sıkça maruz kalmakla birlikte

genel olarak: “kentleşmenin, endüstrileşmenin, medyatik iletişimin, yüksek bir okuma yazma oranının, seküler bir [siyasal] sistemin, demokratik ideallerin, evrensel insani değerlerin görünür olduğu toplumun” adı olarak formüle edilebilir (Altun; 2002: 183-184). Modern toplumun ortak özellikleri ise; “geleneksel tarımsal üretim ve küçük çaplı el sanatlarına dayalı durağan bir yapıdan; sanayileşmiş, şehirleşmiş, okuryazarlık oranının arttığı, kitle iletişim ve ulaşım araçlarının geliştiği, dinamik bir yapıya geçiş” (Aslan ve Yılmaz; 2001: 94) olarak sıralanabilir.

Zira böylece ortaya konulmaya çalışılan modern toplumun belirleyici özelliği veya hâkim özelliği de tarıma dayalı toplumsal bir yapıdan yani tarım toplumundan, ilerlemeyi ve kalkınmayı çağrıştıran sanayi/endüstri toplumuna geçiş olarak ifade etmek mümkündür (Altun; 2002: 184). Söz konusu bu durum modern toplumu, Callinicos’un (2001: 53) ifadesiyle (2001: 53) "geleneksel toplulukların durağan yapısından kökten bir kopuşu temsil eder.” Modern toplumda insanın doğayla ilişkisi, artık tarımsal üretimin tekrarlanan döngüsünün egemenliği altında değildi. Yeni dönemde özellikle Sanayi Devrimi’nden sonra modern toplumlar artık kendi fiziksel çevrelerini denetlemek ve dönüştürmek için sistematik bir çaba göstermeye de başlamıştır. Reformasyondan itibaren tüm dünyayı etkisi altına alan “modernlik sonucunda ortaya çıkan yaşam tarzları bizi geleneksel toplumsal düzen türlerinin tamamından eşi görülmedik bir biçimde söküp çıkarmış” (Giddens; 1998: 14) ve geleneksel toplum yerini tecridi olarak modern topluma bırakmaya başlamıştır.

Abel Jeanniere, geleneksel toplumdaki modern topluma geçişi belirleyen dört devrimden bahsetmektedir. Bu söz konusu dört devrim, “bilimsel, siyasal, kültürel, teknik ve endüstriyel” devrimlerdir (2000: 97). Giddens’a göre modern toplum, ekonominin daha önceki toplumlardan yani geleneksel veya modernleşmemiş toplumlardan daha derin etkilere ve ayırt edici özelliklere sahip olduğu toplumdur (2001: 84). Giddens’ın bu görüşüyle modern toplumsal yapının belirleyici özelliği olarak ekonomik yapıyla ortaya çıkmış olan yeni toplumsal düzeni yani Sanayi Devrimi sonrası gelişen üretim ilişkileri ve pazar arayışlarının bir sonucu olarak ortaya çıkan yeni bir toplumsal yapıyı kast ettiği gayet açıktır. Dolayısıyla modern toplum, aslında Fransız Devrimi’nden itibaren Modern Devletlerin (Ulus-Devlet) ortaya çıkışı ve Sanayi Devrimi’nden itibaren kapitalist üretimin sistemleşmesi sonucunda ortaya çıkan, yeni bir siyasal toplumsal sistemi ve yaşam biçimlerini ifade eder. Giddens’a göre bu iki ana

etkenin Batı'ya ait olması sebebiyle modernlik projesi de elbette Batı'ya ait ve Batı'ya özgüdür (1998: 170). Altun, modern toplumun en belirgin özelliğini “eskinin [geleneğin] dışlanması, yeninin [modernin] kutsanması” olarak değerlendirmektedir (2002: 22). Bu değerlendirmeye göre “geleneksel ve modern arasındaki fark aynı zamanda iki karşıt yaşam biçimini” ifade eder. Yani “her ikisinin evren anlayışları, rasyonellikleri, düşünce sistemleri, kısacası dünyaları farklı” iki ayrı toplumu ifade eder. Böylelikle modernlik “gelenekselin tepe taklak edilmiş” haline karşılık gelmektedir (Bağcı; 2004: 16). Batı Avrupa'da 18. yüzyıldan itibaren bilim ve teknolojiye meydana gelen gelişimlere paralel olarak sanayileşmeye, ekonomik büyümeye, kentleşmeye, yani geleneksel toplumları, adına “modernite” denilen ekonomik, sosyal ve kültürel hayata doğru sürükledi. Böylelikle kültürel, sosyal ve siyasal alanda yeni bir örgütlenme biçimi olarak ortaya çıkan modernlik; toplumsal hayatın tüm alanlarını yeniden dizayn etmeye başladı. Artık insanlık modernite denilen yeni bir yaşam biçimine, modernlik denilen yeni bir dünyaya göre şekillenmeye başladı (Çaylak; 1998: 153). Neticede Aydınlanmanın temel felsefi varsayımlarından ortaya çıkan “insan merkezli bir dünya görüşü” (Bulaç; 2012a: 10) olan “modernite” nin doğurduğu modern toplum “belirli bir insan tipini, insanla doğa ve insanla insan arasındaki ilişkilerin belirli bir kavranış biçimini (veya belirli bir ‘kültür’ü), belirli bir iktisadi ilişkiler sistemini ve nihayet, genellikle bu öğelerin oluşturduğu toplumsal ve iktisadi temel üzerine bina edildiği düşünülen bir siyasal yapıyı içermektedir” (Köker; 2000: 40). Pek çok sosyal bilimcinin modern toplum tanımlamalarında toplumların sanayileşme ve ekonomik gelişmişlik seviyesi, belirleyici kriter olarak kabul edilir ve buna bağlı olarak da kentleşme, okuryazarlık oranı, iletişimin ve teknolojinin sınırsız gelişimi gibi pek çok yeni unsur öne çıkmaktadır.

3. MODERNLEŞME KURAMI VE TÜRK MODERNLEŞMESİ

3. 1. Modernleşme

Modernleşme ya da diğer bir ifadeyle modernizasyon, Batı Avrupa'da ortaya çıkan bilimsel ve teknolojik alandaki gelişmelere paralel yürüyen ve yaşamın tüm alanlarını etkisi altına alan, mevcut toplumsal yapıyı eskisinden farklı olarak yeniden kurgulamayı öngören bir olgudur. Daha evvel cedit, ıslahat, reform, devrim, asrileşme ve çağdaşlaşma gibi kavramlarla ifade edilen modernleşmenin temelinde yatan ana

etken değişimdir (Karpat; 2014a: 9). En kestirme ifadeyle “köklü sosyal değişme” (Gencer; 2012: 116) olarak da ifade edilen ve TDK’ nın Güncel Türkçe Sözlüğü’nde “çağdaşlaşma” olarak geçen modernleşme, Batı Avrupa’da 18. yüzyıldan itibaren geleneksel toplum kurumlarını yıkarak bunların yerine kendi kurumlarını oluşturmaya, toplumu kendi kurum ve kurallarıyla yeniden dizayn etmeye başlamış ve böylece tüm toplumsal alana egemen olmuştur. Netice itibariyle modernleşme, geleneksel toplumların yerleşik bilinç yapılarından ve kavramlarından çok farklı bilinç ve kavramlar geliştirerek eskilerinin yerine bu yeni bilinç ve kavramları ikame hatta empoze etmek suretiyle, geleneksel toplum yapısını alt üst etmiştir (Berger ve vd; 1985: 7). Kongar’a göre modernleşme: “insanoğlunun genel evrim çizgisi bakımından geri kalmış toplumların, zamanımızda bu çizginin son noktasına gelmiş olan toplumlara yetişmesi demektir. Yani insanoğlunun gelişmesi yönünden modernleşme bir ilerleme değil bir eşitleme sürecidir” (2004: 304). Bulaç’a göre modernleşme: “Ulus devlet aracılığıyla toplumların modernlik sürecine katılmalarını amaçlayan [“zaman zaman otoritarizme veya totalitarizme de kayan”] emredici ve yönlendirici politikalar” ın ifadesidir (2012a: 10).

Huntington’ın “geniş kapsamlı toplumsal değişme süreci” (akt. Köker; 2000: 39) olarak ifade ettiği modernleşme, “endüstrileşme, kentleşme, okur-yazarlık düzeyinin artışı, eğitim, servet, sosyal mobilizasyon ve daha karmaşıklaşmış ve farklılaşmış mesleki yapıyı içermektedir.” Aydınlanma Çağı’yla yeni bir evren tasavvurunun ve kurulmakta olan yeni dünya düzeninin oluşum sürecini ifade eden “modern” kavramı daha gerilere giden bir tarihçeye sahip olsa da; 18. yüzyıldan itibaren ortaya çıkan modernleşme kavramı “daha önce eği görülmemiş bir biçimde çevreyi denetlemeyi ve yeniden biçimlendirmeyi olası bir duruma getiren bilimsel ve mühendislikle ilgili bilgilerin korkunç genişlemesinin ve büyümesinin bir ürünü” olarak da nitelendirilebilir. Modernleşme aslında geri çevrilemez ve karşı konulamaz şekilde evrimci bir süreç olup kökü tarihin derinlerine uzanmaktadır. Geleneksel toplumdaki modern topluma geçiş “ilk olarak milattan 5000 yıl önce Fırat ve Dicle, Nil ve İndus nehirlerinin vadilerinde başlayan tekil anlamda medeniyetin ortaya çıkmasıyla, ilkel toplumdaki medeni topluma geçişle” benzeşir (2002: 89).

Modernleşme bu sürece girildikten sonra geri çevrilemeyecek bir toplumsal aşama hatta yeni bir çağdır. “Toplum bir kere bu çağın içine girdikten sonra koşullar

artık geriye dönüşe izin vermezler. Çünkü modernleşme evrensel bir toplumsal çözümleyici” olarak değerlendirilmekte ve tüm toplumları kuşatmaktadır (Ateş; 2004: 66). Modernleşme, özgür ve yaratıcı bir biçimde çalışan çok sayıda bireyin katkıda bulunduğu kolektif bir bilgi birikimini, insanlığın özgürleşmesi, gelişmesi ve günlük yaşamın zenginleşmesi yolunda kullanmaktı. Bu amaç doğrultusunda ilerleyen modernlik doğa üzerinde bilimsel hâkimiyet kurmak, doğal kaynakların kıtlığından, yoksulluktan, fakirlikten ve doğanın karşı konulmaz zorlu yaşam şartlarından kurtuluşu vaat etmektedir (Aslan ve Yılmaz; 2001: 96). Harvey’in “bütün insanlığın evrensel, sonsuz ve değişmez nitelikleri[ni] ortaya” çıkarılabilecek bir proje olarak nitelendirdiği modernleşme:

Doğa üzerinde bilimsel hâkimiyet, kaynakların kıtlığından, yoksulluktan ve doğal afetin rastgele darbelerinden... efsanenin, dinin, boş inancın akıl dışılığından... ve kendi insan doğamızın karanlık yanından kurtuluşu vaat ediyordu (1999: 25).

Eisenstadt ise modernleşmeyi Batı Avrupa’da ve Kuzey Amerika’da geliştirilmiş olan toplumsal, ekonomik ve siyasal sistemlere doğru bir evrilme olarak niteler. Dolayısıyla Eisenstadt için modernleşme aslında batılılaşmak demektir. Ona göre modernleşme ya da batılılaşma farklı alanlarda kendini göstermektedir. 1- Ekonomik alanda modernleşme, tarım ve maden sektörlerinin endüstri ve ticarete göre ikinci plana itilmesini; 2- Siyasal modernleşme, siyasal gücün merkezileşmesi ve siyasal rejimin demokratikleşmesini; 3- Kültürel modernleşme ise din, bilim ve felsefenin ayrılarak eğitimin laikleştirilmesini ifade etmektedir. Eisenstadt, modernleşmeyle geleneksel toplum içinde yaşanabilecek sorunların da bilincindedir. Bu sorunlar ancak toplumların modernleşme sürecinde geliştirecekleri yeni örgüt/yönetim modelleriyle aşılabilecektir (akt. Akpolat; 2005: 507). Eisenstadt, modern toplumu bireysel etkinlikler ve kurumsal yapıları bakımından büyük bir ekseriyetle farklılaşmış ve uzmanlaşmış bir toplum olarak da niteleyerek açıklamaktadır. Ona göre “modern özelliklere sahip toplumlarda, bu yapılara dâhil olma süreci, akrabalık bağları, bölgesel, toplumsal sınıf veya mevki gibi sabit bir çerçeve ile belirlenmez.” Bununla birlikte ayrıca “uzmanlaşılın roller ‘serbest-geçişlilik’e sahiptir; benzer şekilde zenginlik ve güç, belirlenmiş bir şekilde tahsis edilmez- en azından modern olmayan toplumlarda olduğu gibi değildir.” (2007: 13).

Modernleşme konusuna ilgi gösteren başka bir düşünürde Daniel Lerner'dir. Lerner'e göre modernleşmenin temelinde yatan en önemli özellik "akılcı ve pozitivist bir ruhun benimsenmesi"dir. Bununla birlikte Lerner modernleşme konusunda Batı modelinin evrensel bir çerçeve olarak kabul edilmesi gerektiğini savunur. Ona, göre Batı'da görülen "kentleşme, artan okuryazarlığa, artan okuryazarlık, kitle haberleşme araçlarının daha etkili olmasına, artan kitle haberleşme araçlarının etkisi ise daha geniş ekonomik ve toplumsal katılıma yol açar." Lerner'e göre sırayla yaşanan bu toplumsal süreçler bütün dünya toplumları için geçerli zorunlu süreçlerdir. Dolayısıyla, Eisenstadt gibi Lerner içinde modernleşmek aynı zamanda batılılaşmak demektir (akt. Kongar; 2004: 227). Modernleşme en yalın haliyle modernliğe doğru yaşanan süreci, Alain Touraine'in ifadesiyle "eylem halindeki modernliği" niteler (akt. Altun; 2002: 20-21). Aslında modernleşme, radikal bir değişmeden ve dönüşümden sonra ortaya çıkan ifade eder ve insanı olduğu kadar insanın çevresini de etkiler. Zira geleneksel dünyanın yerini almakta olan modern dünya, artık inançların değil; bilimsel, deneysel ve eleştirel aklın ve özgür düşüncenin hâkim olduğu modernleşme süreciydi. Neticede:

Fiziksel bilimlerde gerçekleşen, evrene ve onun içindeki yerimize dair düşüncelerimizi değiştiren büyük keşifler; bilimsel bilgiyi teknolojiye dönüştüren, yeni insan ortamları yaratıp eskilerini yok eden, hayatın tüm temposunu hızlandıran, yeni tekeli iktidar ve sınıf mücadelesi biçimleri yaratan sanayileşme; milyonlarca insanı atalarından kalma doğal çevrelerinden koparıp dünyanın bir başka ucunda yeni hayatlara sürükleyen muazzam demografik altüst oluşlar; hızlı ve çoğu kez sarsıntılı kentleşme; dinamik bir gelişme içinde birbirinden çok farklı insanları ve toplumları birbirlerine bağlayan, kapsayan kitle iletişim sistemleri; yapı ve işleyiş açısından bürokratik diye tanımlanan, her an güçlerini daha da artırmak için çaba sağlayan ve gitgide güçlenen ulus-devletler; siyasal ve ekonomik alandaki egemenlere karşı direnen, kendi hayatları üzerinde biraz olsun denetim sağlayabilmek için didinen insanları ve kurumları bir araya getiren ve yönlendiren, keskin dalgalanmalar içindeki kapitalist dünya pazarı. Yirminci yüzyılda, bu girdabı doğuran ve onu sürekli bir oluş halinde yaşatan süreçler "modernleşme" diye adlandırılmıştır (Berman; 2002: 28).

Modernleşme, her şeyden önce seküler bir hareket olma özelliği taşımaktadır. Rönesans ve Reformlardan Aydınlanma düşüncesine kadar uzanan değişim çizgisi içinde ön plana çıkan düşünsel boyut, bilginin demistifikasyonu yani gizeminin çözülmesi olarak tanımlanabilir. Bilim ve bilgilenme tanrısal bir süreç olmaktan çıkarılmış, akıl temelli bir insan özelliği olma konumuna indirgenmiştir. Modernleşme olgusuyla beraber, hukuk alanında da köklü bir değişim söz konusu olmakta, böylece statü hukukundan sözleşme hukukuna geçilmiş ve bu yeni hukuksal sistemde "artık birey, korporatif sistemin ve belirli statülerin hiyerarşik bağlarından kurtulmakta ve

kişisel ilişkilerini serbestçe düzenleme imkânına” kavuşmuştur. Modernleşmeyle süreciyle birlikte “hukuk, bireyi tanrının istediği varsayılan düzen içinde kalmaya zorlamamakta, toplumun hür ve eşit üyesi olarak kendi ilişkilerini düzenlemesine imkân vermektedir” (Aslan ve Yılmaz; 2001: 96-97).

Çiğdem'e göre modernleşme; "toplumsal modernitenin kurumsal altyapısıdır; endüstrileşmeyi, pazar sistemlerinin oluşumunu, bilimsel devrimi, teknolojik ilerlemeyi ve ulus-devletin gelişimini ihtiva eder” diye tanımlar (1997: 72). Modernleşme “geleneksel toplumda belirgin bir farklılaşma ve uzmanlaşmayı beraberinde getiren ve toplumun eski değerlerinden [geleneksel değerlerinden] soyutlanıp yeniden dizayn edilmesi anlamına gelmektedir” (Aslan ve Yılmaz; 2001: 94). Türköne'ye göre, Batı kendi geliştirdiği sanayileşme sonucunda muazzam ekonomik güce ulaşmış ve bununla birlikte de Batı-dışı ülkelerin bile kayıtsız kalamayacağı, yeni bir yaşam dünyası ve değerler evreni dizayn etmiştir. Bu yaşam ve değerler evrenini de modernleşme adı altında tüm dünyaya empoze ve ihraç etmiş, bunda başarılı da olmuştur. Zira ona göre, aklın egemenliğinde özgürleşen Batı bilimi, her şeyi tanımladı, sınıflandırdı ve uzmanlık alanı olarak da örgütledi. Dolayısıyla modern dönem olarak ifade edilen bu yeni dönem, her şeyin alt üst olduğu bir dönem olarak değerlendirilebilir. Modern dönemin karakteristiği olarak öne çıkan toplumsal, ekonomik ve siyasi alanda köklü değişimler hatta kopuşların yaşanmasıdır. Modern dönem kısaca “bütün dünyanın alt-üst olduğu, birçok şeyin anlamını kaybettiği, eski usullerin işe yaramadığı, yenilerinin de eskilerin yerini tutmadığı baş döndürücü bir değişim”dir (2008: 158). Bütün yerleşik değerlerin alt-üst olduğu ve aynı zamanda da karmaşık bir süreç olarak da yaşanan modernleşme “ekonomik, politik ve kültürel değişimdeki karmaşık süreçlerle karakterize edilen yeni tipte bir toplum ortaya çıkması” (Swingewood; 1998: 9) olarak ve bunun gibi daha farklı boyutlarla da ele alınıp kavramlaştırılabilir. Böylesi farklı tanımlamalar birbirlerinden kopuk ya da birbirlerini olumsuzlayan tanımlamalar değil; aksine farklı olsalar bile temelde ortak bir noktaya işaret eden farklı bakış açılarını ve algılamaları ifade etmektedir. Modernleşme sürecini irdeleyen Altun da modernleşmenin dört boyutundan bahsederek şunları ifade eder:

[1-] Siyasi partiler, parlamento, oy hakkı gibi katılımcı karar vermeyi destekleyen anahtar kurumları içeren siyasal modernleşme, [2-] genellikle sekülerleşme ve ulusalcı ideolojiye bağlılığın üretildiği kültürel modernleşme, [3-] endüstrileşmeden farklı olmakla birlikte artan bir ekonomik dönüşümle özdeşleşen ve giderek büyüyen işbölümü, yönetim tekniklerinin artması kullanımı, teknolojinin ilerlemesi ve ticari

yeteneklerin artması gibi unsurları bünyesinde barındıran ekonomik modernleşme, [4-] artan okuma yazma oranı, kentleşme süreci ve giderek geleneksel otoriterliğin zayıflaması gibi öğelerden oluşan toplumsal modernleşme (2002: 25).

Genel olarak modernlik olgusu, Batı'nın inşa ettiği ve Batı merkezli yeni bir dünya kurma tasavvuruyla şekillenen, dünyayı bir “kaldıraç” gibi bütünüyle değiştiren bir tarihsel dönemi ifade etmektedir. Batı siyasal alanda demokrasiyi, kültürel alanda insan-merkezli bir dünya tasavvurunu, bilimsel alanda sınırsız bir akıl egemenliğini ve ekonomik alanda sanayi devrimi ile kitlesel devrimi gerçekleştirdi. Böylece Batı, kendi oluşturduğu ve adına da modernlik denilen bu yeni özellikleriyle dünyayı egemenliği altına aldı. “Batının her alanda ortaya çıkan bu tartışılmaz üstünlüğü öylesine güçlü bir rüzgâr estirdi ve dünyayı bütünüyle etki menziline aldı ki, Batı dışında kalan toplumlar hızla değişmeye başladılar. Batı dışı toplumların, Modernliğin etkisi altında hızla değişmesine modernleşme adını veriyoruz” (Türköne; 2003: 9). Aslında modernleşme süreci “ne sadece bir kurumsal süreç, ne de bilinç düzeyinde vukû bulan bir hareket olarak düşünülemez.” Eğer modernleşme daha geniş ve bütün sonuçları ile anlaşılacak isteniyorsa, “belirli kurumsal birikimlerinin ve bilinç içeriklerinin nakledildiği, taşındığı, iletildiği bir süreç olarak düşünülmeli” ve değerlendirilmelidir (Berger ve vd; 1985: 131-132). Mardin (1999: 25-26) ise modernleşmeyi şöyle ifade eder:

Modernleşme toplumların aynı zamanda gittikçe farklılaştıkları ve merkezileştikleri bir süreçtir. Batı Avrupa’da feodalizmin çöküşü ile başlayan bu süreç burjuvazinin gelişmesi, sanayileşme ve siyasi hakların nüfusun daha büyük kesimlerine yayılması gibi unsurları kapsar. Bu gelişme esnasında toplumun bazı fonksiyonları merkezde toplanırken öte yandan yeni gruplar doğar toplumun fonksiyonları birbirinden ayrılır. Fakat belki en önemlisi bu ayrılmanın doğurduğu kopuklukları da dolduracak yeni yapılar gelişir. Vatandaşlık kavramı, milli kültür gibi yapılar merkezin ve yeni ortaya çıkmış olan sosyal ve iktisadi yapı parçaların birbirine bağlanmasını sağlar.

Esas itibarıyla, Avrupa’da Reformasyon süreciyle başlayan Tanrı merkezli bir dünya ve evren anlayışından –ki bu anlayışın anahtar/çatı kavramı “inanç”tır-, insan merkezli bir dünya ve evren anlayışına -ki bu anlayışın anahtar/çatı kavramı ise “rasyonalite”dir-, evrilme (Çaha; 2008: 145-6) sürecinin ifadesi olan “modernleşme”; özellikle İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra, Batılı sosyal bilimciler tarafından, bütün diğer gelişmekte olan toplumların, yani batı dışı toplumların da, tıpkı batı toplumlarında olduğu gibi benzer aşamalardan geçerek, modern bir devlet seviyesine ulaşabilecekleri anlayışını ifade eden ve bir “kuram” olarak geliştirilmiş özel bir kavramdır (Kongar; 2004: 227).

3. 2. Modernleşme Kuramı

İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra modernlik ve modern toplum konusunda çalışan sosyal bilimciler, söz konusu bu kavramlarla, bu kavramları yaratan toplumsal ve siyasal süreçleri birlikte incelemektedirler. Bu süreçlerse genel olarak modernleşme ve gelişme olarak adlandırılmaktadır. Söz konusu her iki terimde aslında ekonomik büyümeye işaret eder. Ama iki terim arasında yine de temel bir farklılık söz konusudur. Zira gelişme ekonomik olarak büyümeyi ifade ederken; modernleşme ise ekonomik büyüme ve gelişmeyle birlikte ortaya çıkan muhtelif sosyo-kültürel süreçleri de ifade etmektedir (Berger ve vd, 1985: 16). Modernleşme ilgili yapılan herhangi bir çalışma bizi doğrudan modernleşme kuramına götürmektedir. Bu süreçlerin sistemli bir şekilde formüle edildiği en kapsamlı kavramsal çerçeveyi bize “modernleşme kuramı” sunar. Bu kuram: “İkinci Dünya Savaşı sonrasında, Amerikan sosyal bilim çevrelerinde ortaya çıkan, Batı'nın model alınması suretiyle tüm dünya toplumlarının modernleşebileceğini varsayan ve Amerika'yı modernliğin temsilcisi olarak sunan bir toplumsal değişme yaklaşımıdır” (Altun; 2002: 26).

Her ne kadar modernitenin kökeni on sekizinci yüzyıla kadar uzansa da, ulaşılan ekonomik gelişmişlik ve zenginlik seviyesinin sosyal ve kültürel tüm alanları içine alması yani modernite ve modernizme dönüşmesi çok daha sonralarıdır. İkinci Dünya Savaşı'na kadar daha çok “asrileşme, medenileşme ve batılılaşma” olarak ortaya çıkan aynı maddi ve siyasal yapılanma ideolojisinin yerini modernleşmenin alması savaştan sonraki, dönemde ortaya çıkar (Bulaç; 2012a: 40). Dolayısıyla modernleşme kuramı: “Doğulu-geleneksel toplumların [aslında batılı olmayan bütün toplumların] Batılı-modern toplumlara doğru evrilmesini ve bu aşamada yaşanılacak sorunları açıklamaya çalışan” (Akpolat; 2005: 505) ve “batılı olmayan toplumlar için geliştirilmiş” özel bir kuramdır (Köker; 2000: 47-48). Modern Batı toplumlarının ulaştığı teknolojik ve kültürel düzeyi temel alan modernleşme kuramları Marksist olmayan birçok akademisyen tarafından üçüncü dünyaya uygulanan, kendi aralarında değişkenlik gösteren teorik yaklaşımlar olarak da ifade edilebilir (Doğan; 2008: 24-25). Bulaç'a göre modernleşme kuramı, 1648 Westfalya Anlaşması'yla –Avrupa da yıllardır süren otuz yıl ve seksen yıl savaşlarını sona erdiren ve Avrupa'da siyasi istikrarı sağlayan anlaşmadır. Bu anlaşmayla Avrupalı ülkeler dünya üzerinde kendi nüfuz alanlarını genişletmek, elde ettikleri sömürgelerinin tüm zenginliklerini kontrol etmek ve kendi

ülkelerine aktarmakta tamamen özgür olacaklar ve bir ülkenin elde ettiği sömürgeye bir başka ülke asla karışmayacaktı- Avrupa’da kurulan ve II. Dünya Savaşı sonunda imzalanan Yalta Anlaşması'na kadar yaklaşık üçbuçuk asır süren “siyasal dengenin” savaş sonrasında aldığı yeni durumdur (Bulaç; 2012a: 64).

Nitekim dünyanın kurtuluşunu Amerika’nın örgütleyeceği dünya siyasetinde gören, dolayısıyla Amerikan çıkarlarını gözetmeyi kendisine amaç edinen, bir toplumsal değişme anlayışının temsilciliğini üstlenen modernleşme kuramının temel dayanakları, 18. ve 19. yüzyıl Batı düşüncesinde yatmakta ve "kaynağını 19. yüzyılda Batı’da hâkim olan evrimci-ilerlemeci toplumsal değişme anlayışından almaktadır.” Dolayısıyla modernleşme kuramı Hegel’in “unilinear” tarih anlayışına uygun olarak doğrusal ilerleme anlayışı içerisinde “dünya üzerindeki bütün toplumların Batı’nın gelişmişlik seviyesine geleceğini varsaymaktadır” (Azman ve Yetim; 2005: 518). Söz konusu bu dönemin hâkim Batı düşünce akımı Aydınlanma Felsefesi ve klasik sosyoloji teorileridir. Klasik sosyoloji teorileri; “modernlikle-batılı gelişmeyi birbirleriyle özdeşleştirmiş ve modernlikle ilgili çalışmaları yalnızca batı toplumlarıyla sınırlandırmıştır.” Dolayısıyla konusu ve ilgi alanı Batı toplumları olan klasik sosyoloji teorilerinde modernleşme bağlamında Batı dışı toplumlara yer verilmemiştir. Zira bu dönemde “Batı dışında kalan toplumların geri oldukları varsayımı temelinde bir dünya siyaseti örgütleniyordu” (Altun; 2002: 87-95). II. Dünya Savaşı'ndan sonra oluşan yeni dünya düzeninde ortaya çıkan modernleşme kuramları genel olarak Batı dışı toplumların nasıl modernleşeceği üzerine yoğunlaşmıştır.

...modernleşme kuramları toplumların modern ekonomik gelişme aşamasına ulaşmaları için kültürel ve toplumsal bir değişim sürecine ihtiyaç duydukları inancına dayanır. Modernleşmenin ilk dönemine genel olarak bakıldığında, bu dönemde gelişme sosyologlarının, değişimin toplumsal kaynaklarına ve kültür-gelişme ilişkisine dikkat çektikleri, tarihsel birikimleri ne olursa olsun toplumların modernleşme sürecine dâhil olabilecekleri ve bu sürecin yönlendirilebileceği varsayımlarından hareket ettikleri görülmektedir. Kurama göre gelişme normal seyrinde işlemek durumunda olan bir süreçtir fakat yönlendirilmeye muhtaçtır. Modernleşme kuramcıları gelişme sürecinin hızlandırılmasının üzerinde durdukları kadar bu süreci tıkayan unsurlar üzerine de kafa yormuşlardır (Doğan; 2008: 25).

Batılı olmayan ya da batı dışı toplumların modernleşme süreçlerini yönlendirmek için geliştirilen modernleşme kuramı “dünyayı farklı gelişmişlik seviyelerine bölmekte, ‘gelişmiş’, ‘azgelişmiş’, ‘gelişmekte olan’ ülkeler” olarak iktisadi kriterlere göre kategorize etmektedir. Kuram, Batı’nın üstünlüğünden yola

çıkarak, Batı'yı ve özellikle Amerika'yı modern toplum modeli olarak kabul etmektedir (Azman ve Yetim; 2005: 518). İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra geliştirilen modernleşme kuramı, "her şeyden önce, 'modern' ve 'geleneksel' olarak nitelendirilen iki toplum tipinin karşılaştırılmasına dayanmaktadır. Bu tiplendirmelerde esas olarak modern toplum tipinin ne olduğu ifade edilmiş, geleneksel toplum ise bir tür 'modern olmayan toplum' biçiminde algılanmıştır" (Köker; 2000: 39-40).

Toplumları klasik, tümcü ve ikili modeller olarak ele almak aslında klasik sosyolojinin kullandığı toplumsal modellerin bir uzantısıdır. Sir Henry Maine'in, "statü" ve "sözleşmeye" dayalı toplum modelleri, F. Töennies' in "topluluk/cemaat" ve "toplum/cemiyet", temelinde örgütlenmiş toplum modeli anlayışı ve E. Durkheim'in "mekanik dayanışma" ve "organik dayanışma"ya dayalı toplumsal ikili modellerinde olduğu gibi toplumlar modernleşme kuramında da ikili toplumsal kutup şeklinde "modern toplumlar" ve "geleneksel toplumlar" olarak ele alınmaktadır. (Okumuş; 2013: 370). Dolayısıyla bu tiplendirmelerden yola çıkarak modern toplumun tarifi yapılmış ve geleneksel toplum da, modern olmayan toplum biçiminde ifade edilmiştir. "Klasik modernleşme kuramının temelinde yer alan geleneksel-modern ikileminde 'geleneksellik', modern olmayan her şeyi içine alan bir kategori olarak formüle edilmiştir." Huntington'ın da belirttiği gibi "modernlik ve geleneksellik, asimetric" kavramlardır. Modernlik bir "ideal olarak ortaya konmuş" modern olarak kabul edilmeyen "her şey geleneksel" olarak adlandırılmıştır (akt. Çaylak; 1998: 153-154). Batı'da dört yüzyıllık bir toplumsal değişim örüntüsünün ürünü olan ideal devlete ulaşmak isteyen, yani modernleşmek isteyen Batılı olmayan toplumlar,

Batı'nın bu süre içinde gerçekleştirdiği dönüşümleri çok daha kısa bir zaman dilimi içinde gerçekleştirmek durumundadırlar. Bu nedenle de, değişim sürecinin son derece yavaş işlediği, adeta durağan olan Batılı olmayan toplumlarda insan iradesinin aktif müdahalesi (yani eylem) gerektirmektedir. İnsan eylemi- içgüdüsel değil de- önceden (zihinde) tasarlanmış olduğundan, bu müdahaleyi ancak "modern devlet" in niteliklerini kavrayabilmiş olan toplum kesim(ler)i (özellikle de intelligentsia) yapacaktır. Batılı olmayan toplumların değişim süreçlerinde gözlenen bu "müdahale", modernleşme kuramına göre "geleneksel toplum" dan "modern toplum" a geçiş aşamasında zorunludur ve geçiş gerçekleşinceye kadar demokrasi sorununu askıya almak, yani otoriter siyasal rejimlere katlanmak gerekmektedir. Böyle bakıldığında, Batılı olmayan toplumlardaki toplumsal değişim süreçlerini "açıklama"nın temeli de, "geri"yi simgeleyen "geleneksellik" [ile] "ileri"yi simgeleyen "modernlik" (ya da "modern ideolojiye göre toplumu dönüştürmeye çalışan intelligentsia") arasındaki çelişki olmaktadır (Köker; 2000: 14)

Modernleşme kuramlarının özü ya da temeli aslında değişim olgusunda yatar. Modernleşme kuramcıları modernleşmeyi, toplumsal değişimin bir türü olarak ele alırlar. Burada “değişme” kavramı Batı ülkelerinin ulaştığı “gelişme” - ekonomik, siyasal ve toplumsal gelişme- çizgisine işaret etmektedir. Nitekim modernleşme kuramı, İsmail Coşkun’a göre üç temel varsayıma dayanır 1- “Bütün dünya için öngörülecek tek bir sistem vardır, o da Batı sistemi ve endüstriyel gelişme modelidir.” 2- “Bu alanda Batının üstünlüğü ve öncülüğü tartışılmaz.” 3- “Doğu ve diğer Batılı olmayan toplumlar bu sistemle bütünleşmek ve onu izlemek zorundadırlar” (akt. Bulaç: 2012a: 71). Batı dışı toplumlardaki değişimi sadece Batı’nın bazı seçilmiş somut kurumlarını ve yaşam tarzlarını benimsemek şeklinde değerlendirmek, aslında modernleşmeyi, “batılılaşmak” olarak tanımlamakla eş anlamlıdır. Modernleşmenin, zorunlu olarak geleneksel toplumdan modern topluma doğru olacağını iddia etmekle birlikte; geleneksel toplumun modernleştiği oranda geleneksel kurum ve yapılardan kurtulmuş olacağı da varsayılmaktadır.

Oysa bu varsayım her zaman doğru olmayabilir nitekim “modernleşmenin beraberinde getirdiği ulaşım, iletişim ve okuryazarlığın yoğunlaşması gibi özellikler, toplumlarda ve özellikle dinin toplumla bütünleştiği kesimler arasında dayanışmayı artıracaktır. Bu ise, geleneklerin zayıflamasını değil, tersine yeniden güçlenmesini ve canlılık kazanmasını” sağlayacaktır (Çaylak; 1998: 154-158). Batı toplumlarının kendi iç dinamikleriyle dört yüz yıl gibi çok uzun bir zaman diliminde adeta kendiliğinden modernleştiğini ifade etmiştik. Batı dışı toplumlardaki modernleşme ise bir anlamda modernleştirme şeklinde yani “daha kısa bir zaman dilimi içerisinde, kendiliğinden olmayan ve dış etkenlerin yoğun itici gücü [ya da daha ziyade zorlaması sonucunda] etrafında ortaya çıkmaktadır” (Köker; 2000: 51). Köker, Batı dışı toplumları, modernleştirecek olan itici gücün iki şeklinden bahsetmektedir (2000: 51-52).

a-Batılı-olmayan toplumlarda modernleşme, her halükarda, Batılı toplumların dışarıdan müdahalesi sonucunda ortaya çıkan bir değişim sürecini ifade eder. b-Batılı olmayan toplumlarda yabancı aristokratik bir seçkinler zümresinin veya Batılı modern kültürün düşünsel araçlarıyla donatılmış yerli bir aydınlar grubunun yahut da her iki grubun birlikte oluşturacağı bir gücün yol göstericiliğine gerek vardır.

Başka bir deyişle Batı-dışı toplumlar yani geleneksel toplumlar ya Batılı toplumların dışarıdan doğrudan -sömürge, işgal gibi- müdahalesi sonucunda ya da Batılı modern kültürün düşünsel değerleriyle donanmış, iyi eğitilmiş yerli bir aydın grubunun

veya söz konusu geleneksel toplumlara yabancı aristokratik bir sekçinler grubunun ya da her ikisinin de birlikte yol göstericiliği ve itici gücüyle modernleşeceklerdir. “Bunlar, modernleşme sürecinde ortaya çıkan ve toplumu kendi “iyi”leri (modern toplumun özellikleri) doğrultusunda yönetmeye çalışacak modernleştirici intelligentsiadan [modernleştiriciler] başkası değildir” (Çaylak; 1998: 157). Altun bir toplumsal yapıdan başka bir toplumsal yapıya nasıl geçileceğini araştıran modernleşme kuramında modernlik ve Batı ilişkisini iki şekilde yorumlar.

Birinci yoruma göre:

...modernliği tarihte ilk kez yakalayanlar Batılı toplumlardır ve dolayısıyla modernlik Batı'nın malı değildir. Batı modernliği diğer toplumlara nazaran daha erken yakaladığı için daha ileri bir konumdadır. Bu ileri konum Batılı toplumlara modernliğin yayılması noktasında sorumluluk yüklemektedir (2002: 183).

İlk görüş iyi niyetli ve paylaşımcı bir görüş olarak değerlendirilebilir. Batı'nın ulaştığı seviye tarihin son evresidir. Diğer toplumlarında tarihin bu evresine erişmesi en doğal haklarıdır. Bununla birlikte modernliği yakalayan Batı toplumları modernliğe ulaşmamış diğer toplumların modernleşmesinden de sorumludurlar ve onların bu süreçte daha hızlı hareket etmelerine katkı verebilirler.

İkinci yoruma göre ise:

Batı kendi içsel dinamikleri ve sahip olduğu erdemler sayesinde modernliği kendi bünyesinden çıkarmayı başarabilmiştir. Buna karşılık Batı dışı toplumlar da kendi içsel sınırlılıkları ve bünyevi zaafı dolayısıyla modernliğe ulaşmamışlardır. Bu nedenle dünyanın modernleştirilmesi için yapılması gereken, söz konusu Batılı erdemlerin dünyaya yayılmasını sağlamak ve Batı dışı toplumların bünyevi zaafının ortadan kaldırılmasına yardımcı olmaktır (2002: 183).

İkinci yorum daha önce ifade ettiğimiz Batı dışı toplumların modernleştirilmesi için itici gücün gereksinimine ihtiyaç duyan modernleşme anlayışına daha uygundur ve söz konusu bu toplumlara Batılı bir şekil verme, Batılı değer ve yargılarla yeni bir toplum oluşturma amacına yöneliktir. Her ne olursa olsun iki yorumunda temel eksen modernleşmiş Batı toplumlarını, dünyanın geri kalan geleneksel toplumlarına model olarak sunma amacına yönelik yorumlar olarak değerlendirilebilir. Bu iki yorumun ortak noktası, Batı'nın önderliğinin kabul edilmesi ve modernleşme süreçlerinin sonunda ulaşılabilecek yegâne hedef olarak Batı toplumlarının yaşamakta olduğu toplum seviyesinin gösterilmesidir.

Fuat Keyman, “alternatif moderniteler”, “global moderniteler” veya “çoklu moderniteler” kavramları çerçevesinde yapılan modernite tartışmalarının bir gönderim noktası olarak değerlendirdiği Taylor’un “İki Modernite Kuramı”nda, Taylor’un sosyal bilimlerde toplumsal değişime iki farklı yaklaşımının olduğundan bahseder. “En genel düzeyde modernitenin toplumsal değişime anlam veren bir kavram olduğunu öneren Taylor’a göre, bu farklı iki yaklaşım ‘akültüralist’ ve ‘kültüralist’ modernite kuramları olarak adlandırılabilir.” Bu iki kuramdan ilki, yani akültüralist modernite kuramı aslında Batı modernleşmesi üzerine yukarıda bahsettiğimiz yorumlardan ikincisine yaklaşmaktadır. Akültüralist modernite kuramı bir anlamda Batılı değerlerle yüklü bir toplum yaratmaya dönük amacının iç yüzünü de ifade eder mahiyettedir. Zira “modern zamanlarda sosyal bilimlerin gelişimi içinde egemen konumda olan ‘akültüralist modernite kuramı’, modernleşme ile seküler Batı aklının ve araçsal ussallığın gelişmesini eşanlamlı tutarak toplumsal değişime yaklaşır.” Akültüralist modernite kuramı modernleşmeyle Batı’yı adeta özdeşleştirmekte ve Batı eşittir modernlik ya da modernlik eşittir Batı anlayışı temelinde çeşitli önermeler geliştirmiştir. “Bu nedenle, ‘modern Batıdır’, ‘modern sekülerdir’, ‘modern araç-amaç ilişkisine dayalı ussallıktır’ ve ‘Batılı kurumları kendi mekânında kurma ile olasılık kazanır’ gibi önermeler akültüralist modernite kuramının hareket tarzını simgeler” (2009: 37). Taylor bu modernleşme kuramının karşısına da kültüralist modernite kuramını koyar. Kültüralist modernite kuramı:

...toplumsal değişim olgusuna yaklaşırken modernliğe ait kurumsal süreçlerle modern benlik oluşma süreçleri arasındaki olası gerilim ve çatışmaları tanır, bu anlamda da eleştirel, kültürel farklılıkları tanıyan, modern ile Batıyı özdeşleştirmeyen ve Batı-dışı toplumlarda modernleşme sürecinin özgün ve karmaşık niteliğini anlamaya çalışan bir toplumsal değişim anlayışına ve çözümlemesine sahiptir (akt. Keyman; 2009: 37-38).

Yani “kültüralist modernite kuramı”: “toplumsal değişime, herhangi bir dışsal mekanizma çerçevesinde bakmaksızın, içinde her türden gerilim ve çatışmayı barındıran kendi bağlamının süreklilikleri-kırılmaları perspektifinde toplumsal pratiklerin kültürel farklılıklarını tanıyarak bakmak” tır (Çaylak; 2008: 210). Netice itibariyle Akgül’ün tespitleriyle özetleyecek olursak "modernlik" Avrupa'nın 1453'te İstanbul'un fethiyle yitirdiği eski dünyanın yerine yeni dünyayı keşfettiği 1492 yılından itibaren yaşamaya başladığı dönüşümün ifadesiyken (2012: 181), "modernleşme" ise Avrupa merkezli bilgi, üretim, teknoloji ve kültürün daha genel anlamda hayat tarzının yeryüzü geneline

yaygınlaşma sürecini ifade eder. Bir başka deyişle Batı dışı ya da Avrupalı olmayan toplumların Avrupalılaşıma, Batılılaşma veya Çağdaşılaşma gibi farklı isimler altında yaşadıkları Batı yönelimli değişimi daha doğru bir tabirle Avrupa'yla benzeşmesini ifade etmektedir (2012: 184).

3. 3. Modernleşme Türleri

3. 3. 1. Batı Avrupa Modernleşmesi

Uzun ve çalkantılı ekonomik, toplumsal ve siyasi gelişmelerden sonra ulaşılan modern yaşam düzeyi aslında sanılanın aksine çok daha eskilere dayanmaktadır. Rönesans ve Reform dönemiyle başlayan uyanış döneminde özellikle büyük icatların yani matbaa, barutlu silah ve pusulanın keşfi, eskiden olmadığı kadar hızla yaşanan bir çağ, yeni bir dönemi başlatmıştı. Hızla yaşanılmaya başlanan yeniçağ tam da Koselleck'in ifadesiyle "tarihin hızlanması" dır (Callinicos; 2007: 34). Çaha, Avrupa modernleşme sürecinde esas meselenin St. Augustine'in Tanrı Devlet tezinde en bariz ifadesini bulan Orta Çağ Hıristiyan Avrupa'sında geçerli olan beden ve ruh ayrımına dayandığını ifade eder. Çaha'ya göre Avrupa'da cari bu görüşte iki farklı insan telakkisi vardır. Bu farklı iki insan telakkisinden ilki "ruh"u yani ruhsal otoriteyi temsil eden ve bu otoriteyi elinde bulunduran ruhban sınıfı –clergy-man- , ikincisi ise "beden"i yani bedensel olanı temsil eden sıradan insanlar –lay-man- temsil etmektedir. Dolayısıyla ruhban sınıfı "iyiliğin", "güzelliğin" ve "günahsızlığın" temsilcisiyken, sıradan insanlar ise "kötülüğün", yani "günahkârlığın" ve "eksikliğin" temsilcisidirler. İşte "modernleşme" de Orta Çağ boyunca ruhban sınıf -kilise- tarafından sürekli aşağılanan sıradan insanı yüceltme mücadelesinin adıdır. Yani modernleşme, "insanı, eksik, kusurlu, günahkâr bir varlık olmaktan çıkarıp; hayatın, toplumun, kültürün ve nihayetinde siyasal yapının merkezine yerleştirme mücadelesidir" (2008: 26-27). Yukarıda bahsettiğimiz modernliğe geçişte yaşanan dört ana devrim Batı Avrupa modernleşmesinin temelini teşkil eder.

İlk olarak "Bilimsel Devrim"ın ortaya çıktığı ve söz konusu bu devrimin de Newton'la başladığı kabul edilir. Tıpkı Pagan geçmişten Hıristiyan Roma'yı ayıran bir kopuşun ifadesi gibi Newton'un yerçekimi kanununu keşfedişi yeni bir dönüm noktası olmuştur. "Doğrudan Tanrı ve melekleri tarafından yönetilen bir doğadan, kendini düzenleyen bir doğaya" geçişi ifade eden bu bilimsel devrim, devamında da

pozitivizmin zirveye ulaşmasını böylelikle “bilim asla yanılmaz” inancı ve anlayışını getirmişti. Böylece yaşanan bu “Bilimsel Devrim”, temel devrimdir ve bundan sonra yaşanacak tüm devrimler de bu devrimden türeyecektir. “Siyasal Devrim” olarak ifade edilen devrimse, “demokrasi”nin siyasi rejimlerin tek rasyonel biçimi haline getirilmesi yani “modern devlet”in ancak demokratik bir devlet olabileceği fikrini esas alan bir devrim olarak formüle edilebilir. Bu devrimin özü, iktidarın temel kaynağı eskisi gibi artık Tanrı’nın yeryüzündeki gölgesi kabul edilen kutsal bir kişi ya da şahsiyet, karizmatik bir lider ya da bir hanedan değil, doğrudan doğruya halkın kendisidir. Burada kendi kendini yönetecek ve iktidarın yegâne kaynağı olarak kabul edilen halktan kastedilirse “ulus olma bilincine ulaşmış halktır.” Dolayısıyla “modern devlet”te iktidarlar da ancak ulus haline gelmiş olan halkın onayıyla meşruiyet kazanabilir. “Kültürel Devrim” ise kısaca düşüncelerin sekülerleşmesi, gündelik yani toplumsal hayatın bütün boyutlarıyla bilimselleşmesidir. Artık toplumun temeli dine değil bilime ve akla dayanmalıdır. Modernliğin son evresi olan “Endüstriyel Devrim” de kısaca insanın doğaya hâkimiyetinin ifadesidir. Yani aletten makineye geçişi ifade eden ve çalışma süresinin kaynağı olarak insanı değil makineyi temel olarak alan yeni bir dönemdir. Modern kavramının en çok kullanıldığı alan endüstri alanı olmuştur. Modernliğin tarihsel sürecine baktığımızda, söz konusu süreci, 17. yüzyılda Avrupa’da başlayan ve sonra bütün dünyayı etkisi altına alan toplumsal yaşam ve örgütlenme biçimi olarak formüle edebiliriz (Jeanniere; 2000: 97-103, Sevil; 1999: 16-19).

A. Tourain'e göre, gerçekte “Modern Batı” düşüncesinin özelliği, modernlikle özdeşleştiği andan itibaren, “akılcılığa tanınan temel rolden daha geniş bir fikre, akılcı bir toplum fikrine geçmeyi istemiş olmasında yatar ve o 'akılcı toplum'da akıl yalnızca bilimsel ve teknik etkinliği yönetmekle kalmaz, insanların yönetimini ve nesnelerin yönetimini de elinde tutar.” Aydınlanma döneminden itibaren kutsanan akıl, batı modernleşmesinin temelini oluşturmaktadır. Batı’daki en güçlü modernlik yaklaşımı: özellikle akılcılığın geleneksel olarak ifade edilen toplumsal bağlar, duygular ve inançların yıkımını gerektirdiğini; modernleşmenin de belli bir toplumsal sınıfa değil aklın kendisine ait olduğunu vurgular. Böylece modernliğin temeli olan akıl ve akılcılaştırma kendiliğinden modernleşmenin de itici mekanizmasına dönüşmüştür. Dolayısıyla Batı’da modernlik fikri belli bir yönetici grubun veya halk devriminin değil bizzat aklın ve onun getirdiği özellikle bilim, teknoloji ve eğitimin eseridir. “Batı,

modernliği bir devrim olarak düşünmüş ve yaşamıştır. Akıl hiçbir kazanımı kabul etmez, tersine bilimsel türden bir kanıtlamaya dayanmayan tüm inançlar, toplumsal ve siyasal örgütlenme biçimleri sil baştan yapar [sıfırlar]” (2002: 24-27). Batı Avrupa’da 17. yüzyıldan itibaren bilim ve teknolojiye yaşanan değişim ve gelişmelerin sonucu olarak yaşanan ekonomik büyüme, toplumları yeni bir yaşam tarzına ve değişim sürecine sürükleyen modernleşme olgusunun temelinde, Batı’nın tarihsel ve toplumsal değişim süreci yatar. Bu süreç uzun bir zaman diliminde adeta kendiliğinden gerçekleşmiştir (Çaylak; 1998: 152-153).

Aydınlanma Çağı’nın önemi aslında döngüsel tarih anlayışını ve kendi meşruluğunu geçmişin ilkelerinden almayıp, bunun yerine kendi öz gerekçesini sunan yeni bir çağ, yeni bir dönemi başlatmış olmasındır. Habermas’ın belirttiği gibi “modernlik, yönünü başka bir dönemin örneklerinden yola çıkarak bulunmasını sağlayan kriterleri bundan böyle ödünç alamaz, almayacaktır da: kendi kurallarını kendi içinden yaratmalıdır.” Modernlik kavramını geçmişten kökten bir kopuş olarak gören bu anlayış 18. yüzyıldan itibaren yavaş yavaş biçimlenmiştir. Bu, tarihsel zaman anlayışının da kökten değiştiğinin bariz bir göstergesidir. Zira daha önceki Avrupalı entelektüellerdeki klasik geçmişe yönelen tarih anlayışı, artık geçmişe değil geleceğe yönelimliydi. Bu ileriye yönelimli tarih anlayışı neticesinde yaşanan ve Eric Hobsbawm’ın “ikili devrim” dediği, Fransız Devrimi ve Sanayi Devrimi’nin ürünü olan “modern dünya”, Fontenelle’nin ifadesiyle sürekli ilerlemektedir ve sonsuza kadar da ilerlemeye devam edecektir. (Callinicos; 2007: 31-34).

Berman, modernleşme sürecini kendi içinde üçe ayırarak tasnif etmektedir. Bu konunun ayrıntılarını yukarıda sıralamıştık. Burada Batı Avrupa modernliğine dair değerlendirmelerine yer verecek olursak. Berman modernliğin ilk evresi olarak ifade ettiği dönemde modernliği 19. ve 20. yüzyıllarda kullanılan biçimiyle ilk kez kullanan kişinin J. J. Rousseau olduğunu ifade ederek, modernliğin ilk kez bugün bilinen anlamıyla Rousseau tarafından geliştirildiğini belirtir (2002: 30). Modernleşmenin ikinci evresinde gelinen yeni toplumsal yaşam düzeyi ise ona göre şöyledir:

19. yüzyıl modernliğine özgü ayırt edici ritm ve sesleri belirlemeye çalıştığımızda ilk gözümüze çarpan şey,... son derece gelişmiş, farklılaşmış ve dinamik yeni zemin olacaktır. Buharlı makinelerin, otomatik fabrikaların, demiryollarının, yeni devasa sanayi bölgelerinin; bir gece içinde, çoğu kez insani açıdan acılı sonuçlar yaratarak büyüyüp yayılan şehirlerin, iletişimin çapını gitgide genişleten günlük gazete, telgraf, telefon ve her türlü iletişim aracının; gittikçe güçlenen ulusal devletler ve çok uluslu sermaye topluluklarının; bu yukarıdan aşağı modernleşmeye

karşı kendi aşağıdan modernleşme tarzıyla direnen toplumsal kitle hareketlerinin; sürekli yayılarak her şeyi kapsayan, en şaşaalı büyüme, akla durgunluk veren ziyan ve israfı gerçekleştirebilen, sağlamlık ve istikrar dışında her şeye gücü yeten dünya pazarının yer aldığı zemindir bu (Berman; 2002: 32).

Sonuç olarak “Batı’da geleneksellikten modernliğe geçiş, en azından dört yüzyıllık bir sürede ve adeta kendiliğinden gerçekleşmiştir. Yani Batı kendi ‘iç’ dinamikleri sayesinde ‘modernleşmiştir’” (Köker; 2002: 51).

3. 3. 2. Batı Dışı Modernleşmeler

Modernleşme ya da modernizasyon süreci yaklaşık bir tarihlendirmeye 17. yüzyıldan itibaren Batı Avrupa’da adeta kendiliğinden gelişmeye başlamış bir süreç olarak kabul edilebilir. Bu süreç kendi içinde yaşadığı devrimlerle iyiden iyiye hızlanmış ve günümüze kadar tüm dünyayı kapsayacak bir biçimde gelişimini sürdürmüştür. Bu süreç öyle bir süreç ki en muhafazakâr toplumlar bile zaman içinde kendilerini bir şekilde bu sürecin merkezinde bulmaktan kurtulamamışlardır. Batı’da adeta kendiliğinden başlayan ve gelişen modernleşme süreci Batı dışı toplumlarda, Batı toplumlarının aksine dışarıdan empoze edilerek başlamıştır. “Modernizasyon işgal orduları gibi [tüm]dünyayı istila etmeye çalışan ‘evrensel bir din’dir adeta. Bu ‘evrensel din’in, kendine özgü kavramları, kendine özgü bir yaşam biçimi, belirlenmiş bilinç yapıları vardır” (Berger ve vd.; 1985: 8). Modernliğin esas olarak ortaya çıktığı teknolojik, ekonomik ve politik alanlar ve kurumlar aslında Batı dışı toplumların modernleşme sürecinde de modernizasyonun merkezi ve en önemli taşıyıcıları olmuştur. Bununla birlikte hayatın tüm alanlarını etkilemişlerdir.

Köker, Batılı olmayan toplumların modernleşme sürecini incelerken bazı tespitlere yer vermektedir. Evvela Batı dışı toplumların da modernleşebileceğini varsayan modernleşme kuramı, “modern” ve “geleneksel” olarak nitelenen iki toplum tipinin karşılaştırılmasına dayanmaktadır. Bu karşılaştırmada esas olarak modern toplumun ne olduğu ifade edilmiş ve geleneksel toplumda bir tür “modern olmayan toplum” olarak tanımlanmıştır (2002: 40-41). Köker, Batı dışı toplumların modernleşme çabalarına ve bu toplumların modernleşme süreçlerini hızlandıran temel etmenlere de dikkat çekmektedir. Ona göre: “modernleşme kuramında da insanın kendi eylemiyle yapabileceği bazı şeyler vardır. Bunlar, tarihin kaçınılmaz akışını ‘geciktirici’ olabilecekleri gibi, bu akışı ‘hızlandırıcı’ nitelikte de görülebilir. Nitekim modernleşme

kuramı daha çok bu ikinci türe giren eylemler üzerinde durmuş ve modernleşmekte olan toplumlarda intelligentsia'nın rolü" önemsenmiştir. Köker, Shils'in çalışmalarına atıf yaparak entelijansiyanın/ elitlerin nitelikleri konusunda şu tespitlere yer vermektedir. Batı dışı toplumlarda modernleştiriciler aslında Batı'lı ülkelerde veya bizzat Batılılar tarafından yahut da Batılıların öğrencileri tarafından eğitilmişlerdir. Bu modernleştiriciler, Batı tipi eğitim veren modern okullarda eğitim görmüş ve bu okullarda kazandıkları Batılı fikir ve değerlerin biçimlendirdiği, böylelikle "modernleşmeci düşüncelerin etkisiyle yoğrulmuş" elitlerdir. Köker, Batı toplumlarının yaklaşık dört yüzyılda erişmiş oldukları modern toplum aşamasına, Batı-dışı toplumların kısa sürede erişmek istemelerini modernleşme kuramı açısından şöyle özetler:

1- Batı toplumları sürekli değişen, hareketli toplumlardır. Buna karşılık Batılı olmayan toplumlar, değişimin çok yavaş olduğu, durağan toplumlardır. Dolayısıyla, Batılı-olmayan toplumlarda modernleşme, her halükarda, Batılı toplumların dışarıdan müdahalesi sonucunda ortaya çıkan bir değişim sürecini ifade eder.

2- Modern toplum aşaması, Batılı olmayan toplumlarda, kendiliğinden bir süreç olmadığından, toplumun çoğunluğunu oluşturan ve gelenekselliğini sürdüren kitlelerin, bu süreçte itici güç olarak ortaya çıkmaları söz konusu değildir. O halde, Batılı olmayan toplumlarda yabancı aristokratik bir seçkinler zümresinin veya Batılı modern kültürün düşünsel araçlarıyla donanmış yerli bir aydınlar grubunun yahut da her iki grubun birlikte oluşturacağı bir itici/öncü gücün yol göstericiliğine gerek vardır (Köker; 2000: 50-53). Köker, Batı dışı toplumların modernleşebilmesi için modernleşmenin temel mantığına aykırı olan diktatörlük veya tek parti hegemonyası gibi baskıcı ve demokrasi dışı siyasal rejimleri, zorunlu olarak yaşamak durumunda kalmalarının kaçınılmaz bir aşama olduğunu ifade eder:

Batılı olmayan toplumlardaki iktisadi ve toplumsal modernleşme süreci, toplumsal hareketliliği ve dolayısıyla siyasal katılmayı arttırmış, buna karşılık siyasal kurumlaşma düzeyi bu katılım artışını sistem açısından işlevselleştirmediği için ortaya siyasi gelişme değil, daha doğru olarak siyasal bozulma olarak adlandırılması gereken bir değişim süreci çıkmıştır. Bu bozulmanın sonucu olarak da, söz konusu toplumlarda askeri diktatörler ve/veya tek-parti hegemonyası biçiminde görülen demokratik olmayan siyasal kurumlar ortaya çıkmıştır. Bu kurumların temsil ettiği "belli bazı kurumları, modernleşmekte olan bir toplumun örgütlenmesi için belki de zorunlu olan kurumlar olarak görmek"(2000: 38) gerekir.

John H. Kautsky 1972 yılında yayınlanan Batı dışı toplumların modernleşme sürecine ilişkin tespitlerin yer aldığı çalışmasında geniş kapsamlı bir toplumsal değişmeyi, yani modernleşmeyi sanayileşme sürecinin zorunlu bir sonucu olarak değerlendirmekte ve modernleşmeyi sanayileşmeyle açıklamaktadır. Kautsky'nin Batı dışı toplumların modernleşme sürecine ilişkin tespitleri şu şekilde özetlenebilir:

1. Modernleşme, Batı Avrupa'da görüldüğü biçimi altında sanayileşmeyi içermekten de, her sanayileşme modernleşme anlamında gelişmelere yol açmamaktadır... Batılı olmayan toplumlarda sanayileşme, bu toplumları sanayileşme sürecine sokan dış ve iç faktörlerin etkileşimi içinde anlaşılmalıdır.

2. Batı Avrupa'nın 'içeriden' modernleşmesine karşılık, Batılı olmayan toplumlarda modernleşme 'dışarı'dan gelen etkiler tarafından güdülenmiş bir süreç niteliğindedir. Bu bağlamda, sömürgecilik, aristokrasi ve yabancı ve yerli sermayenin işbirliği 'dışarıdan modernleşme'nin başlıca faktörleri olarak görülmektedir.

3. Geleneksel bir toplumla modern bir toplum arasındaki temaslar bir kez başladıktan sonra, süreç içinde, artık sanayileşme yoluna girmiş olan geleneksel toplumda bu sürecin gereklerini yerine getirme görevini üstlenecek olan bir 'entelektüeller grubu' oluşmakta ve bu grup, modern ordu gibi sanayi toplumuna özgü değerleri benimsemiş diğer gruplarla birlikte modernleşme sürecini 'içeriden' besleyen 'ajanlar'ı oluşturmaktadır (akt. Köker; 2000: 62-63).

Batı medeniyetinin sanayi devriminden sonra hızla dünya geneline yayılması ve söz konusu bu coğrafyalara hâkim olması Huntington'a göre "batılı olmayan toplumların modernleşmesini ve Batılılaşmasını teşvik etmiştir". Ona göre, Batılı olmayan toplumların ileri gelenleri yani yönetici ve entelektüelleri, Batı'nın bu kuşatıcı ve kaçınılmaz etkisine karşı üç farklı tepki göstermişlerdir. Söz konusu bu tepkiler: 1- Hem modernleşme, hem de batılılaşma reddedilmiştir; 2- Her ikisi de benimsenmiştir 3- Modernleşme benimsenmiş ama Batılılaşma reddedilmiştir. Huntington bu üç karşı tepkiyi de şu şekilde açıklamaktadır. İlk olarak reddetme öncelikle Japonya, Çin'de ve İslam dünyasında özellikle kökten dinci unsurların batılılaşmayla modernleşmeyi reddetmeleri şeklinde ortaya çıkmaktadır. Ancak 20. yüzyılda erişilmiş olan ulaşım, iletişim ve küresel düzeyde karşılıklı dayanışmanın geldiği boyut itibarıyla artık bu seçenek hiç kabul edilebilir değildir. Huntington ikinci şekli ise "Kemalizm" olarak adlandırmaktadır. Huntigton'un "Kemalizm" olarak adlandırdığı şey, hem modernleşmenin hem de Batılılaşmanın birlikte kabul edildiği şekildir. Kendi ifadesiyle bu: "modernleşmenin gerekli, arzu edilir bir şey olduğu, yerli kültürün modernleşmeyle uyuşmadığı, bu nedenle kaldırılması, yok edilmesi gerektiği ve başarılı bir biçimde modernleşmek için tam anlamıyla Batılılaşma'nın gerekli olduğu varsayımına

dayanmaktadır.” Zira modernleşme ve Batılılaşma birbirlerini takviye etmektedirler. Bunlar zorunlu olarak birlikte olması ve birlikte yaşanması gereken süreçlerdir. 20. yüzyıl sonunda birçok ülke “Kemalist” seçeneği izlemiş ve Batılı olmayan kimliklerini Batılı kimlikle değiştirmeye çalışmışlardır.

Üçüncü şekilde Huntington tarafından “reformculuk” olarak adlandırılmaktadır. Zira ona göre, reddetmecilik, toplumu gittikçe küçültmekte, yalnızlaştırmakta ve dünyadan tecrit etme gibi ümitsiz bir çaba içine sokmaktadır. “Kemalizm” ise, yüzyıllardır var olan yaşayan ve toplumun karakterini oluşturan kendi öz kültürünü yok edip onun yerine başka bir medeniyetten alınan bütünüyle yeni ve yabancı bir kültürü kendi toplumuna benimsetmek için yoğun bir çaba gerektirmektedir. Üçüncü yolsa modernleşmeyi toplumun yerli kültürünün değerlerini, uygulamalarını ve kurumlarını koruyarak gerçekleştirmeye çalışılan reformcu bir yöntemdir. Huntington’a göre modernleşme, batılılaşma anlamına gelmek zorunda değildir. Batılı olmayan toplumlar da modernleşebilir ve çok sayıda Batılı olmayan toplum Batı değerlerini kurumlarını ve uygulamalarını benimsemeden ve kendi kültürlerini terk etmeden de modernleşmişlerdir (2002: 96-105). Bu özellikle Müslüman toplumlarda yeniden canlanan dini hayat, siyaset ve ahlak üzerindeki Amerika ve Avrupa’nın etkisinin reddi anlamına gelmektedir. Dini hayat modernleşmeyle birlikte yeniden canlılık göstermeye başlamış ve bu onlar için Batı karşıtı olmanın en güçlü göstergesi olmuştur. “Bu dini yeniden uyanış modernliğin bir reddi değildir. Bu Batı’nın ve Batı ile bağlantılı laik, rölâтивist, yoz kültürün reddidir.” Bu reddediş Batı dışı toplumların, “‘Batı’dan zehirlenme’ diye adlandırdıklarından kurtulmak isteğidir.” Bağımsızlığın ifadesi: “Biz modern olacağız, ama siz olmayacağız” (2002: 141) demektir.

Batı dışı toplumların modernizasyonu ile ilgili olarak çok sık dillendirilen ve modernleşmenin batı ile özdeşleştirilmesine tepki olarak hiçte azımsanmayacak sayıda modernlik kavramlaştırmaları yapılmıştır. Bu kavramlaştırmalardan birisi de Nilüfer Göle'nin kavramlaştırmasıdır. Göle, farklı modernlik kavramlaştırmalarının izahını yaptıktan sonra kendi kavramlaştırması olan “Batı-dışı modernlik” kavramının çerçevesini çizer. Göle'nin üzerinde durduğu farklı modernlik kavramlaştırmalarını 1- Çoğul Modernlikler, 2- Alternatif Modernlikler, 3- Yerel Modernlikler şeklinde sıralayabiliriz. Burada “Çoğul Modernlikler” kavramı “tek güzergâhlı, kültür dışı modernlik anlatımı yerine, modernliğin çok güzergâhlı ve kültür-bağımlı yeni bir

okuması” nı ifade etmektedir. Tek düze bir anlatımla modernliğin anlatılamayacağını, tekçi bir modernliğin olamayacağını, yani “Batı modernliği diye bütünsel” bir modernlik kategorisinin neredeyse olamayacağını, dolayısıyla modernliğin toplumdan topluma farklılıklar gösterebilecek çoklu modernlik anlayışının varlığına işaret etmektedir. “Alternatif Modernlik” kavramı ise batı modernliğini temel almakla birlikte “var olan modernlik modelini aşabilecek, yeni bir modernlik tanımı ve oluşumu olup olamayacağını sorgulamaktadır.” “Yerel Modernlik” kavramı da toplumların kendi iç dinamiklerinin de bu sürece yani modernleşme sürecine katkı verebileceği “mekân, zaman ve kültür bağımlı, modernliğin daha içerden yerli okumasını” yapabilecek bir modernlik anlayışını ifade etmektedir. Bütün bu farklı modernlik kavramlarıyla birlikte Göle kendi kavramlaştırması olan “Batı-dışı modernlik” kavramını da şöyle özetler: “Batı-dışı modernlik kavramı modernliğin çoğul, yerel, alternatif anlatımları üzerine temellendirilmelidir.” Bununla birlikte söz konusu bu kavramda izah edilmeye çalışılan “Batılı olmayan toplumların modernliği aktarma, resmetme, hatta yeniden besteleme biçimleridir, yoksa modernliğin dışında kalmaları ya da karşıtı olmaları değil.” Göle bu kavramla, üzerinde durduğu ve açıklamak istediği kuramsal temelleri dört başlık altında toplar: 1- “Merkez-dışı Batı”, 2- “Eşzamanlı Modernlik”, 3- “Ekstra Modernlik” ve 4- “Geleneksizleşme”.

1- “Merkez-dışı Batı” anlayışı Göle’ye göre “Batı-dışı toplumları modernliğin aynasında değil, modernliği Batı-dışı toplumların aynasında yeniden” okuyabilmeyi ifade ederken; “Batı-dışı” kavramı ise “Batı’nın karşısında olmak halinden ziyade Batılı olmayan toplumların modernlikle ilişkilerini anlamayı hedefliyor.” Yani burada ifade edilen, Batı-dışı toplumların modernleşme sürecinde sadece edilgen değil, aynı zamanda etken ve üretken olabileceklerini ifade edebilmektedir. Dolayısıyla “Merkez-dışı Batı” anlayışı, modernliğin farklı coğrafyalarda ve farklı kültürel havzalarda yeniden şekillenebileceğini varsaymaktadır.

2- “Eşzamanlı Modernlik” başlığında ise Göle, klasik modernlik anlayışının tüm toplumların ortak bir deneyime tabi olacaklarını varsayan, ancak zaman ve konumlandırma açısından hiyerarşiye tabi tutan anlayışını eleştirmiş ve Batı-dışı modernliklerin kavramsallaştırılabilmesi için ön şartın, bilginin üretimi noktasında bir eş zamanlılık bilincinin oluşması olduğunu savunmuştur. Ona göre modernlik artık sadece Batı toplumlarının tekeline değildir. Bu görüş, Batılı olmayan toplumların

modern oldukları sonucunu doğurmaz elbette ama “moderniteyi eş zamanlı bir biçimde yaşadıkları tezi, bu toplumları okuma alışkanlıklarımızı” değiştirecektir.

3- “Ekstra Modernlik” de Batılı olmayan toplumların “modernlik istencini” dile getirmektedir. Bu istenç bazen öylesine bir boyut haline gelir ki, Batı modernliğinde kast edilen anlamından daha fazla anlamlar içerdiğinin ifadesi olabilir. Örneğin Batı Modernliğinin ürettiği temel kavramlardan olan “laiklik” Türkiye’de uygulandığı ve anlaşıldığı şekliyle bir “laiklik fazlası” niteliğe bürünmüştür ve ekstra modernliğe iyi bir örnek olabilmektedir.

4- “Geleneksizleşme” kavramın da ise “Batı-dışı toplumlarda gelenek ve modernlik arasında özel bir kopukluktan, süreksizlikten söz etmek mümkündür.” Bunun en güzel örneğini Türkiye ve Çin gibi “gönüllü otoriter modernizasyon projelerinin etkili olduğu durumlarda geçmişten ve gelenekten kopuş” Hindistan örneğinde olduğu gibi sömürgeci modernizasyon süreçlerinden çok daha sert ve radikal olabilmektedir. Çünkü kendi toplumunun hali hazırdaki gelenek, görenek ve kültürü, gönüllü olarak örnek alınan ve nihai hedef olarak belirlen modernliğe ulaşmakta bir engel olarak değerlendirilmektedir. Dolayısıyla modern olabilmenin temel, hatta ön koşulunu bu geleneklerden kurtulmak gerektiği şeklindeki inanç oluşturmaktadır (2002: 161-174).

Göle, bu kavramlaştırmalardan başka “zayıf tarihsellik” kavramlaştırmasıyla da Batı-dışı toplumların modernleşme süreçlerine açıklama getirmektedir. Ona göre “tarihselliğin içsel ve yapısal bir süreç olarak yaratılamamış olması ve dolayısıyla Batı’nın tarihine olan bağımlılık, toplumsal aktörlerin bilincine de yansıyor. Kendi yarattıkları tarihle kendilerini tanıyamayan, özdeşleştiremeyen aktörler toplumlarına yabancılaşıyorlar.” Mevcut toplumsal ve siyasal süreçten kendilerini soyutlayıp kendilerini geçmiş ya da gelecekteki bir toplum ütopyasıyla özdeşleştiriyorlar. Yani “tarihi yakalama” ihtiyacı mevcut toplumsal aktörleri hâlihazırdaki toplum ve kültür dinamiklerinden koparıyor ve onlara yabancılaştırıyor. Neticede Batı-dışı toplumların tarihsel değişim çizgisini modernliğin kendi tarihinden çok, modernliğe öykünme, gelişme tutkusu belirlemektedir. Nitekim ona göre “zayıf tarihsellik, modernliğin içsel ve yerel bir süreç olarak ortaya çıkmadığı toplumları” tanımlar. Bu toplumlarda etkin olan toplumsal aktörler Batı modernliğine öykünmekte ve kendi toplumlarının tarihlerini ve kültürel değerlerini modernleşme uğruna değiştirmeye çalışmaktadırlar.

Dolayısıyla, “Batı-dışı toplumların modernleşme tarihleri, ya siyasi seçkinlerin iradi zorlamasıyla, ya da kaotik ama her halükarda kendilerine özgü bir biçimde yeniden yazılmaktadır.” Bu durumda Batı-dışı toplumların modernleşme süreçleri “zihinsel alan ile eylem alanının birbirleriyle bütünleşmediği, toplumsal dönüşümlerle siyasal yaptırımların iç içe geçmediği, modernliğin yerel kültürel örgütlerden evrilmediği, farklı alanların birbirlerine tekabül etmeden bir arada yaşadığı akortsuz bir modernlik olarak tanımlanabilir.” Batı-dışı toplumlarda modernleştirici toplumsal aktörler, içinde buldukları kendi toplumlarını “anlamaktan çok toplumu yeniden tasavvur ve inşa etmeye yönelik” bir çaba sergilerler (1998: 11-25).

Batı'nın kendi iç dinamikleriyle ulaştığı modernliğin kaynağında, 16. yüzyılla birlikte etkinliği artan coğrafi keşifler ve bu keşiflerden sonra gelişen sömürgecilik siyaseti yatmaktadır. Batı dışı toplumlar ise küçümsenmiş ve modernliğe değer bile görülmemiştir. Altun'a göre bu dönemde oluşan paradigma İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra değişmeye başlamış ve iki kutuplu oluşan yeni dünya düzeninde klasik sömürge siyasetinin yerine, yeni bağımlılık düzenine geçilmeye başlanmıştır. Batı dışı toplumların yani “azgelişmiş ülkelerin kalkınması ve modernleşme sorunu, İkinci Dünya Savaşı sonrasında, Soğuk Savaş'ın gerilimli ortamında kendisini gösteren bir söylem olarak” ortaya çıkmıştır (2002: 29-47).

3. 4. Türk Modernleşmesi

Türk modernleşmesi genel olarak Tanzimat Fermanı'yla (1839) başlatılarak - aslında Tanzimat uzun süreden beri devam etmekte olan Osmanlı modernleşme sürecinin bir deklarasyona dönüşmüş halidir (Çaha; 2008: 7)-, yaklaşık iki yüzyıllık bir tarihi olduğu kabul edilir. Bu tarihlendirme doğru olmakla birlikte eksiktir. Zira modernleşme çağa ayak uydurma, çağın gereklerine göre hareket etme ve çağdaşlık anlamıyla kullanıldığında Osmanlı İmparatorluğu'nun kuruluşundan itibaren zaten çağdaş bir devlet olduğunu rahatlıkla söylemek mümkündür. Çünkü Osmanlı modernleşmesi sanılanın aksine, geçmişe uzanan bir olgu ve kuruluşundan itibaren asırlardır devam etmekte olan uzun bir süreçtir (Ortaylı; 2008: 13). Ancak modernleşmenin Batı Avrupa'da filizlenen bilim ve teknik gibi alanlarda, 17. yüzyıldan başlayarak ortaya çıkan maddi üstünlüklere ayak uydurma çabası olarak, ele alınıp değerlendirildiğinde ise Osmanlı İmparatorluğu'nun modernleşmekte geciktiği, modern

dünyaya ayak uyduramadığı da muhakkaktır. Bu şekilde değerlendirildiğinde bile Osmanlı İmparatorluğu'nun modernleşme çabalarını en azından yüzyıl daha geriye götürmek mümkündür. Zira Batı'daki gelişen maddi imkânların, özellikle bilimsel ve teknik alandaki gelişmelerin imparatorluğa transfer edilmesi gerekliliğini ilk fark ettikleri ve kısmi de olsa söz konusu bu eksikleri gidermeye çalıştıkları döneme göre bir değerlendirme yapıldığında bu tarihlendirme çok daha doğru gözükmektedir. İlk modernleşme teşebbüslerinin, imparatorluk tarihinde belki de ilk kez yaşanmaya başlanan askeri ve siyasi yenilgilerin akabinde imzalanan -Osmanlı İmparatorluğu ilk kez açıkça kesin bir yenilgi almış ve mağlup devlet olarak antlaşma imzalamış ve bu antlaşmayla yine tarihinde “ilk kez Dar-ül İslam olan bir toprak parçasını kâfir düşmana bırakmak zorunda kalmıştı”- Karlofça (1699) ve Pasarofça (1718) (Lewis; 1991: 46-49, Belge; 2007: 46) anlaşmalarının getirdiği toprak kayıpları ve moral bozukluğunun tetiklemesiyle zorunlu olarak 18. yüzyılın başı gibi nispeten erken sayılabilecek tarihlerde filizlendiği dolayısıyla da Batı modernleşmesiyle hemen hemen eş zamanlı başladığı varsayılabilir. Modernleşmenin nüvesi sayılan bilim ve teknik, bu tarihlerde henüz tam olarak hâkimiyetini ilan etmiş sayılmazdı (Belge; 2007: 43).

İmparatorluk idarecileri, 17. yüzyıldan itibaren imparatorluğun, Batı karşısında askeri ve siyasi gücünü kaybetmeye başladığını fark etmişlerdi. Nitekim Osmanlı İmparatorluğu'nun “kadim devlet anlayışı” asırlar boyu Batı'yı kendine denk bir uygarlık olarak görmemiş ve kabul etmemiştir. İmparatorluğun ulaştığı askeri ve ekonomik güç, bu güvenin en önemli dayanak noktasını teşkil ediyordu. Bu yüzden kuruluştan imparatorluğun zirve dönemi olan 16. yüzyılın sonuna kadar imparatorluk siyasetinde, Batı uygarlığı göz ardı edilmiş ve hakir görülmüştür. Dolayısıyla Batılı ülkelerle yürütülen siyasi ilişkiler, padişah düzeyinde değil, genellikle sadrazam düzeyinde; anlaşmalarsa, müzakere yoluyla değil Osmanlı lehine tek taraflı dikte ettirilerek imzalanıyordu. Çünkü Osmanlı Padişahları, bu dönemde sultan olarak yeryüzünde tek hâkim ve mutlak iktidar sahibiydi; asla kendisine denk bir başka merci yoktu. İşte bu kadim tavır 17. yüzyılın başlarından itibaren tedrici olarak değişmeye başlamış ve Batı'lı devletlerin liderleri Osmanlı Sultanları'yla eşit kabul edilmeye başlamıştı (Uzdu; 2011: 56).

Osmanlı İmparatorluğunun kudret ve azametinin sona erdiğinin ilk somut ifadesi 1606 tarihli Zitvatorok anlaşmasıdır... eskisi gibi dikte ettirilerek imza altına alınmamış uzlaşarak imzalanmıştır... Padişah... Habsburg Monarkı'nı tanıyordu ve onunla uzlaşma yoluyla bir antlaşma imzalıyordu (Lewis;1991: 36).

Bu somut durum tek başına İmparatorluğu'nun Batı karşısındaki durumunun artık eskisi gibi olmadığını, değişmekte olduğunun ve bir çöküş dönemine girildiğinin en bariz ifadesi olarak değerlendirilebilir. İmparatorlukta, Tunaya'nın “modernleşmenin ilk evresi” (1960), Lewis'in “modernleşmenin başlangıcı” (1991) olarak ifade etmiş oldukları 18. yüzyıldan itibaren “Batı'nın askeri teknolojisinin savaştaki rolü ve savaşın sonucunun kısmen Tanrı'ya bırakma şeklindeki kadim ve köklü inanç” tartışılmaya başlanır olmuştur. Avrupa'yla ilişkilerde başlayan yeni dönemle birlikte Osmanlı idarecilerinde Batı'dan özellikle askeri ve teknik alanda yararlanabilmek için yeni bir anlayış gelişmişti. İlk kez bu dönemde batıya, onların uygarlığını tanımak ve söz konusu bu uygarlıktan devletin bekası adına istifade edebilmek için elçiler gönderilmeye başlandı. Bu dönemde Yirmisekiz Mehmet Çelebi, Nişli Mehmet Ağa gibi devlet adamları “Avrupa'nın ahvalini” öğrenmek ve ülkeye taşıyabilmek için çeşitli Batı başkentlerine ilk kez elçi olarak gönderilmiştir (Mardin; 1999: 10). Bu iradeyi Batı'yı göz ardı eden kadim anlayıştan, Batı'yı örnek alan bir anlayışa evrildiği bir dönemin başlangıcı ve bir kırılma noktası olarak değerlendirmek mümkündür. Yine bu dönemde matbaanın getirilmesi -çok çeşitli ve etkili bürokratik tepkilere ve dirençlere rağmen- Batı'yı tanımanın, gelişen modern dünyadan haberdar olmanın en önemli köşe taşı ve Osmanlı modernleşmesinin ilk sivil basamağı olmuştur (Uzdu; 2011: 57). Lewis'in de ifade ettiği gibi “askeri alan dışında Avrupa'dan alınan en önemli teknik yenilik şüphesiz matbaa idi” (Lewis; 1991: 51). Çünkü o döneme kadar Batı, Osmanlılar tarafından bir model olarak bile düşünülmemiş, sadece askeri yenilgiler sonrasında bir tepki olarak askeriye'nin, zaman zaman Batı tipi teçhizatlarla donatılması ve eğitilmesi yeterli görülmüştür. Bu durumda yani köklü değişikliklere kalkışmadan askeri alanda yüzeysel Batılılaşma çabaları sonucunda dahi, imparatorluk merkez idaresinde siyaseten kesintiler, ayaklanmalar ve iktidar çekişmeleri yaşanmış, bu da istenen başarının önünde büyük bir engel olmasının ötesinde, imparatorluğu iyiden iyiye çöküntüye sürüklemiş ve ülke yönetilemez bir hal almaya başlamıştı (Uzdu; 2011: 57). Avrupa devletlerinin askeri kuruluşlarından örnek alma çabaları 18. yüzyıl boyunca III. Ahmet dönemiyle başlayıp II. Mahmut zamanına kadar tedrici olarak devam etmişti; ama imparatorlukta erken sayılabilecek tarihlerde başlamış olan bu ilk modernleşme hareketleri maalesef bir takım problemlerden -geleneksel Osmanlı kültürünün tepkisel yapısı, geçimleri/ çıkarları tehlikeye giren kesimlerin memnuniyetsizlikleriyle birleşerek

yüzyıl içinde iki büyük (1730'da Patrona Halil İsyanı ve 1807'de ise Kabakçı Mustafa İsyanı) isyan ve ihtilale neden olmuştur- ve düşünsel temelde yaşanan sorunlardan dolayı sık sık sekteye uğramaktan da kurtulamamıştır (Mardin; 1999: 11). Gerçi bu modernleşme çabaları “kısmi müessese ıslahları” (Tunaya; 1960: 18) şeklinde ve yüzeysel düzeyde olsa da, en azından yüzyıl gibi bir gecikmeyle başlayan ve daha kapsamlı tutulan modernleşme hareketlerinden çok daha önce Lale Devri'yle başlamıştı. Bu ilk teşebbüsün “esas sorumlusu Sadrazam Damat İbrahim Paşa”ydı (Lewis; 1991: 46-49). Neticede Osmanlı modernleşmesi parçalanmakta olan bir ülkenin bir anlamda “kurtuluş çirpimşları” olarak (Akgül; 2012: 190) hayli erken tarihlerde başlamıştır.

Tunaya, Osmanlı Modernleşmesi'ni üç ana döneme ayırmaktadır. 1- “Kısmi Müessese Islahları” (1718-1826), 2- “Aydın Despotluk Devresi” (1826-1839), 3- “Modern Devlet Fikrinin Gerçekleşme Safhaları” (1839-1923) (1960: 20). Ona göre, kısmi müessese ıslahları dönemi 1718 yılından itibaren padişah III. Ahmet ve dönemin Sadrazamı Damat İbrahim Paşa'nın, imparatorluğun selameti için yapılması gereken reformların tespiti ve icrasıyla başlar. “Lale Devri” olarak da adlandırılan bu ilk modernleşme teşebbüsleri, imparatorluk için hayati öneme haiz olan ve savaşlarda istenilen başarıların elde edilememesi sonucu baş gösteren gerilemenin ve toprak kayıplarının önlenmesi amacıyla doğal olarak öncelikle askeri alanda yapılan reformlardır. Yapılan bu askeri reformlarda asıl amaç -imparatorluğun en büyük dayanağı olan muzaffer ordusu ve onun zaferler ve fetihler dönemi uzun süre önce zaten sona ermişti (Karpaz; 2014a: 21)- eskinin zafer kazanan, fetihler yapan ordusunu yeniden kurmak ve canlandırmaktan ziyade, üst üste yenilgi ve hezimetler yaşamaya başlayan orduyu en azından mevcudu koruyacak güce ulaştırmaktı. Dolayısıyla söz konusu bu ilk modernleşme hareketleri mevcudu korumak, toprak kayıplarını önlemek, bunun tetikleyeceği mukadder olan askeri, mali, siyasi gerilemeyi durdurmak amacına yönelik "aplikatif" gayretlerdi (Toker ve Tekin; 2007: 82). 18. yüzyılın başları gibi erken bir tarihte başlayan ve özellikle askeri alana yoğunlaşan ilk modernleşme çabalarının temel karakteristiği yukarıda da ifade edildiği gibi bir kısmi müessese ıslahları dönemi olmasıdır. En genel haliyle üç ana -Lale Devri (1718-1730), Nizami Cedid (1789-1807), Senedi İttifak (1808-1826)- döneme ayırabileceğimiz modernleşme teşebbüsleri mevcut müesseselerde reformlar yaparak mevcudu takviye etmek, güçlendirmek ve çağın ihtiyaçlarına göre yeniden yapılandırmak ve işlerlik

kazandırmak şeklindedir. Lale Devri'yle başlayan bu ilk geniş kapsamlı modernleşme çabaları dönemi Patrona Halil Ayaklanması'yla çok kanlı bir şekilde son bulmuş ve uzun bir süre daha kimse modernleşme çabalarını devam ettirmeyi göze alacak cesareti kendinde bulamamıştır.

Tunaya'nın Osmanlı modernleşmesinin ikinci dönemi olarak ele aldığı ve adına “Aydın Despotluk Dönemi” dediği dönem 1826-1839 yılları arasında Sultan II. Mahmut'un mutlak idaresini ifade eder. Alemdar Mustafa Paşa'nın “Kabakçı Mustafa İsyanı”yla başlayan isyan hareketinin devamı olan yeniçeri isyanında yaşanan “Bab-ı Ali Baskını”nda (15 Kasım 1808) öldürülmesinden sonra saray yönetimi kuvvetli bir sadrazamdan bir kez daha saraya yani padişaha kaymıştır. Ancak söz konusu bu dönemde daha önceki dönemlerde de olduğu gibi her ıslahat teşebbüsü Ulema ve Yeniçeri Ocağı'nın birlikte gösterdikleri tepki ve dirençler yüzünden hep akim bırakılmıştı. Ancak 1826 yılında yaşanan “Vaka-i Hayriye” (İnal; 2012: 403) ile yani Yeniçeri Ocağı'nın kaldırılmasıyla durum tamamen değişmiştir. “Yeniçeri Ocağı'nın kaldırılmasıyla müesseseler içinde birbirini inkâr eden klasik Osmanlı Düalizmi ilk olarak askeri alanda ortadan kaldırılmıştır. Böylelikle büyük bir Batılılaşma kapısı açılmıştır.” Yeniçeri Ocağı'nın kaldırılmasıyla Sultan II. Mahmut'un karşısında kendisiyle çarpışan, mutlak yetki ve kuvvetini sınırlamak isteyen hiçbir güç kalmamıştı. Bu nedenle II. Mahmut'un yaptığı “ıslahatlar kişi hakları ve devlet yönetimi açısından önemli sonuçlar yaratsalar da, padişah adına sadece bir otolimitasyon [kendi kendini sınırlama] şeklindeydi” (Yapıcı; 2002: 43). Aslında III. Selim'e başlayan ve II. Mahmut'un devam ettirdiği modernleşme çabalarının kökeninde, kaybolmaya yüz tutmuş devlet otoritesini yeniden tesis edebilmek için doğal olarak, merkezi otoriteyi tekrar sağlamak yani “merkezileşme dürtüsü” yatmaktaydı (Karpat; 2014a: 79). II. Mahmut'un yaptığı reformlarda Türk modernleşmesinin temel karakteristiğine uygun olarak -Ortaylı'nın “otokratik modernleşme” olarak ifade ettiği şekilde (2008: 36)- yukarıdan aşağıya yani merkezden çevreye doğru bir seyir takip edilmiştir. Bu yüzden, söz konusu dönem yani II. Mahmut (1826-1839) dönemi, Tunaya'nın ifadesiyle, “aydın despotluk” dönemidir. “Angarya, müsadere kaldırılmış, mülkiyetin korunması kabul edilmiş”, din ve vicdan hürriyeti ilan edilmiş ve “Tanzimat'a zemin hazırlamış, kaynaklık etmiş, ona temel özelliklerini ve metodunu vermiştir” (Yapıcı; 2002: 43).

Tunaya'ya göre Osmanlı modernleşmesinin üçüncü dönemi olan “modern devlet fikrinin gerçekleşme safhaları” da 1839 - 1923 arasını kapsayan dönemi ifade eder. Ona göre modern devlet fikrinin gerçekleşme safhası üç aşamayı ihtiva eder. 1- Tanzimat Dönemi (1839-1876), 2- I. Meşrutiyet ve II. Abdülhamit Dönemi (1877-1908), 3- II. Meşrutiyet Dönemi (1908-1923). Modern devlet fikrinin gerçekleşme safhasının ilk dönemi hiç kuşkusuz 3 Kasım 1839 tarihinde ilan edilen “Gülhane Hatt-ı Hümayunu”yla başlar. Tanzimat Fermanı olarak da bilinen fermanı hazırlayan iç ve dış faktörleri konumuzun sınırlılığına uygun olarak bir yana bırakacak olursak –ki bu faktörleri bilmek Tanzimat'ın imparatorluk siyasal ve sosyal hayatına getirdiği yenilikleri inkâr etmemizi gerektirmez- Tanzimat Fermanı, imparatorluk tarihinde yeni bir dönemin başlangıcı ve tam bir kırılma noktasıdır. Velidedeoğlu'nun ifadesiyle “Tanzimat, Osmanlı Devleti'nde o zamana kadar hüküm sürmüş olan keyfilikten hukukiliğe, kanunsuzluktan meşrutiyete, emniyetsizlikten emniyete geçişi ifade eder (akt. Kalaycıoğlu ve Sarıbay; 2000: 7). Tanzimat Fermanı'nın, Batı'daki anayasacılık hareketlerinin düşünsel temellerinden ciddi biçimde etkilenecek şekilde hazırlandığı muhakkaktır. Tanzimat Fermanı'yla başlayan kapsamlı Osmanlı modernleşmesinin temelini hukuksal modernleşme oluşturmuştur (Çaha; 2008: 156). Tanzimat Fermanı'yla Fransız Devrimi'nin ortaya koyduğu “İnsan ve Yurttaş Hakları Bildirisi”ndeki değerler de tedricen imparatorluğa girmeye başlamıştır. Tanzimat ile “imparatorluğun Müslüman ve Hıristiyan tüm uyruklarına eşit haklar tanınması, ırz, namus, can ve mal güvenliğinin sağlanması, vergi, askerlik ve yargı alanlarında yeniden düzenlemeler yapılması” taahhüt edilmiştir (Yapıcı; 2002: 44).

Tanzimat Fermanı, padişahın kendi kendisini sınırlama konusunda bir yasal güvence mahiyetindedir. Bu nedenle hukuken bağlayıcı ve “modern anlamda olmasa bile anayasal değerde bir berat” niteliğinde kabul edilebilir. Bu yasal güvence her ne kadar padişahın kendi yetkisinin bizzat yine kendisi tarafından sınırlandırılacak olması, herhangi bir yaptırıma bağlı olmaması ve esasen iktidarın iyi niyetine bağlı kalması nedeniyle gerçek bir anayasal güvence ihtiva etmese de; imparatorluk tarihinde padişahın yetkilerini yasayla sınırlandıran ilk ferman olması bakımından çok önemli bir konuma sahiptir. Ferman aslında Batı'ya karşı verilen bir taahhüttür ve başlayan bu yeni süreçte atılacak adımların ilkidir. Dolayısıyla da fermanın ilanı Batı'nın baskısıyla gerçekleşmiş ve fermanın gereklerinin yerine getirilip getirilmediği yine Batı tarafından

yakından takip edilecektir. Nitekim Tunaya'nın ifade ettiği gibi Batı'nın baskısı ile ilan edilen Gülhane Hatt-ı Hümayunu'nu benzer fermanlar izleyecektir. Neticede Tanzimat Fermanı'nın ilanı ile başlayan modern devlet fikrinin gerçekleşme safhaları adım adım devam edecek ve nihayet 1923'te ilan edilen Cumhuriyetle tamamlanacaktı. Tunaya'ya göre yaklaşık iki yüzyıldır devam eden Osmanlı dönemi batılılaşma hareketleri, "zayıf veya kuvvetli, çekingen veya keskin, fakat her hal ve karda mevcut fikir hareketleri ve araştırmalarla beslenmişlerdir" (1960: 18). Osmanlı dönemi batılılaşma ve ıslahat hareketleri bireyseldir, yukarıdan aşağıyadır, kısmidir ve ikicidir -düalist- yani eskiyle yeninin yan yana birlikte var olmasıdır. Yenilikler çoğu zaman padişahın veya bürokratik elitlerin kişisel güçleriyle gerçekleştirmeye çalıştıkları, uzmanlaşmış kadrolardan yoksun, kitle tabanına dayanmadığı yani halkın desteğini alamadığı için yukarıdan dayatılan merkezîyetçi bir karaktere sahipti (Çaylak; 1998: 220) ve başından başarısız olamaya mahkûmdur.

Niyazi Berkes ise, Osmanlı modernleşme hareketlerinin gerileme döneminde yaşanan harplerdeki yenilgiler neticesinde değil, bu neticeleri doğuran asıl nedenin yani Batı'da yeni bir uygarlığın doğmakta olduğunun Osmanlı idarecileri tarafından fark edilmesiyle ve bu uygarlığa ayak uydurma "kaygusuyla" başladığını ifade eder (Uzdu; 2011: 61). Berkes'e göre doğmakta olan bu yeni uygarlık, ilk kez Lale Devri'nde fark edilmiş, bu dönemde başlayan reform çalışmaları esasen Avrupa'da ortaya çıkan bu yeni uygarlığa ayak uydurmaktan ziyade harplerdeki yenilgilerin psikolojik etkisiyle birleşen savunma gücünün baskın çıkmasıyla zorunlu olarak önce askeri alanda başlamıştır (bt: 21). Berkes'e göre, söz konusu reform hareketleri modern dünyanın gereklerine ayak uydurma gayretiyle birlikte çürümekte ve batmakta olan bir devletin tekrar hayata tutunması için de yapılmaktaydı. Bu reformlar aslında imparatorluğun ayakta kalması adına Batı politikalarının izlenmesi sonucunda ülkenin emperyalizme teslim olma zorunluluğunun ifadesidir. Devletin kurtulması için göze alınan bu teslimiyet politikası maalesef hüsrana sonuçlanacaktır. İmparatorluğun "1720'den 1920'ye kadar süren iki yüzyıllık Batı Politikası, yani son dakikada denizde boğulmaktan kurtulmak için bir Batı Devletlerinin politikasına sarılmak güdümü, aynı Batı devletlerinin elinde parçalanması, bölüşülmesiyle sonuçlandı" (2002: 27). Osmanlı idarecilerinin uyguladıkları modernleştirici uygulamalar Berkes'e göre, modern dünyanın gereklerine ve toplumun ruhuna uygun değildi ve onun içinde modernleşme

çabaları bir teslimiyetçiliğe dönüşmüş ve bir fasit daire içinde cereyan ederek başarısızlığa mahkûm olmuştur. Bunun sebebi belki de geleneksel yapıyı terk edememektir. Zira Berkes'e göre "Osmanlı rejiminin en önemli yanı, dinsellikten çok geleneksellik" (2000: 116). Modernleşmek ve devleti kurtarmak adına girilen ve Batı'ya teslimiyetle sonuçlanan bu süreçte, izlenen teslimiyetçi politikalar yüzünden toplum sadece devletini değil, hemen her şeyini; yani vatanını, toprağını, özgürlüğünü maddi ve manevi tüm değerlerini kaybetmekle yüz yüze gelmişti (2002: 28).

Kemal Karpat'ın, Osmanlı modernleşmesi analizlerinde üzerinde durduğu ana konu dinin devlet ve toplumsal yapı üzerindeki etkililiğidir. Ona göre "Osmanlı Devleti din ile olan ilgisi ne olursa olsun sonuna kadar bir Müslüman devlet olarak kalmıştır ve modernleşmesi de İslami bir yol takip etmiştir" (2004: XV). Diğer Müslüman devletler kapitalist ve emperyalist Batı ülkeleri tarafından yok edilmişler ve bu devletlerin Müslüman halkları da kendi devletlerinin Batılılar tarafından yok edilmesi sonucunda, gayrimüslim Batı ülkelerinin işgali altında yaşamak zorunda kalmışlardır. Emperyalist ülkelerinin işgaliyle, siyasal iktidarları el değiştirerek, kendi devletlerinin İslami karakterlerini kaybettikleri için, bir takım yeni arayışlara girmek zorunda kalmışlardır. Osmanlı ise bu Müslüman halklardan farklı olarak tek özgür Müslüman devlet konumunda kalmıştı. Neticede Osmanlı İmparatorluğu kendi özgür iradeleriyle modernleşme yolunu bizzat kendisi seçmiştir. Karpat'a göre burada önemli olan: "...toplumun nasıl değiştiğini ve bu değişim içinde dinin nasıl bir fonksiyon ifa ederek hem kendi varlığını korumaya hem de toplumun kültür ve kimliğinin özünü kaybetmeden değişmesine yardım ettiğini anlamak ve anlatmaktır" (2004: XVI). Karpat, Osmanlı modernleşmesinin nedenlerini yine bizzat Osmanlı toplumunun kendisinde aramak gerektiğini belirtmektedir. Bu durumda da Batı, Osmanlı modernleşmesinde doğrudan doğruya bir neden ve bir model olmaktan çok, bir yan etki haline gelmektedir. Ona göre III. Selim, II. Mahmut ve Tanzimat döneminde yapılan değişiklikler, Osmanlıların yeni şartlara karşı verdiği, Osmanlı türü bir karşılıktır. Bu dönemi yani modernleşme hareketlerini başarısız kabul eden ve Osmanlıların kusurunu bu dönemde Avrupa kültürünü tamamen kabul etmemesinde bulanlar şunu bilmelidirler ki; Osmanlılar modernleşme döneminde kendi özlerini, kültürel değerlerini koruyarak cevap vermek yolunu seçmişler ve "Osmanlılığı bırakarak kısmen Avrupa'yı" izlemeleri "İslahat Fermanı ile olmuştur" (2004: XVII).

Ortaylı'ya göre; Osmanlı modernleşmesi sanılandan daha kapsamlıdır. Adeta imparatorluk tarihinin tamamını kapsar. Osmanlılarda bir yenilik ya da değişiklik önce merkezde başlayıp tedricen çevreye yayılarak gerçekleşir. Merkezilik her dönemde olduğu gibi Tanzimat döneminde de yaşanmıştır. Önceleri padişah ve saray değişimin merkeziydi, Tanzimat döneminde ise Babıâli bürokratları değişimin merkezi olmuştur. Bu yukardan aşağıya doğru ya da merkezden çevreye doğru bir hiyerarşi içinde gerçekleşen değişimi Ortaylı “otokratik modernleşme” olarak ifade eder. O'na göre bu otokratik modernleşme daha sonra yerini “anayasal modernleşmeye” bırakmıştır. Ortaylı'ya göre, “Osmanlı modernleşmesi otokratik bir modernleşmedir, iç ve dış gelişmeler, hayatının son kırk yılında [1876-1921] imparatorluğu bu otokratik modernleşmeden anayasal bir modernleşmeye" doğru sürüklemiştir (2008: 36).

Mardin'e göre; aslında Osmanlı modernleşmesinin başlangıcıyla ilgili olarak, kesin bir tarih vermek mümkün değildir. Bununla birlikte imparatorluğun içerde ve dışarıda karşı karşıya kalmış olduğu sorunlar karşısında devletin örgütlenme biçiminde ve siyaset tarzında reforma yönelik geleneksel algılamamanın yerini, yeni bir düşüncenin almaya başlaması modernleşme sürecinin başlangıcı olarak kabul edilebilir. Zira Osmanlı modernleşme sürecinin özünde Mardin'in tabiriyle “askeri tedbirler sorunu yatar.” On sekizinci yüzyıldan itibaren, askeri mağlubiyetler ve toprak kayıpları Osmanlıları Batı'nın, askeri üstünlüklerini ve bu üstünlüklerin altında yatan sebeplerini aramaya sevk etmişti. Osmanlı devlet adamları, zamanla askeri alandaki çeşitli eksikliklerin yanında, imparatorluk idari sisteminin pek çok eksiği olduğunu fark etmeye başlamışlardı. Mardin, Osmanlı modernleşmesinin mihenk taşı olarak 1826'da Yeniçeri Ocağı'nın kaldırılmasını görür. Zira ona göre bu tarihten itibaren Osmanlı modernleşmesinin ilk evresi olan, askeri reform dönemi sona ermiş, merkezi yönetim sisteminin düzenlenmesi ve rasyonelleştirilmesi süreci başlamıştı. Bu durum aynı zamanda da, Avrupa görmüş ve görev yaptıkları devletlerin idari yapılarını iyi bilen, Osmanlı diplomatları devlet yönetiminde nüfuz kazanmalarına ve etkili makamlara getirilmelerine neden olacak dönemde başlangıcıydı. Osmanlı diplomatlarından müteşekkil bu yeni nesil yöneticiler, geleneksel “kul” sistemi içinde yetişen ulema ve askeri sınıf gibi, köklü Osmanlı bürokrasisinin dışında üçüncü bir sınıfı oluşturmaya başladılar. Aldıkları eğitimleri, kabiliyetleri ve tecrübeleri diğer iki bürokrat sınıfından farklı olan bu yeni bürokratlar, modernleşmenin ve reformların arkasındaki en büyük

itici güç olmuşlardı. Ona göre modernleşmenin esas dinamiği, Osmanlı “Batıcı sivil bürokrasi”sinin Avrupa’da gelişen “Kameralizm” in etkisiyle devlet kademelerinde inisiyatifini ele geçirmiş olmalarıdır (Uzdu; 2011: 115-127).

Ana siyasal kuramı -son dönem Osmanlı devlet adamlarının da temel amacı olan- "devleti parçalanmaktan kurtarmak" (Mardin; 1985: 351) olan Cumhuriyet’in 29 Ekim 1923'te ilan edilmesiyle, nihayet Tunaya'nın (1960) vurgulamış olduğu Osmanlı modernleşmesinin üçüncü ve son safhası olan “modern devlet fikrinin gerçekleşme safhası” tamamlanmış oluyordu. Yani Türk modernleşme tarihinin 1839’da ilan edilen Tanzimat Fermanı’yla başlamış olan modern anlamda devlet örgütlenmesi artık amacına ulaşmış, siyasal modernleşme süreci tamamlanarak nihayet ulus-devlet temelinde bir cumhuriyet olma hüviyeti kazanılmış oldu. Yukarıda ana hatlarıyla özetlenmeye çalışılan iki asırlık modernleşme sürecinin sonunda Osmanlı Devleti, TBMM’nin açılmasıyla fiili olarak zaten siyasi ömrünü tamamlamıştı. TBMM’nin açılışının ardından, ülkenin yönetimi de hızla el ve biçim değiştirmişti. Söz konusu değişim sırasıyla Saltanatın kaldırılması (1 Kasım 1922), Cumhuriyet’in ilanı (29 Ekim 1923), Halifeliğin kaldırılmasıyla (3 Mart 1924) tamamlanmıştır (Kılıç; 2005: 76, 87, 102). Osmanlı kadim geleneğinde vazgeçilmez bir konuma sahip olan Saltanat, Hilafet makamları ve onların temsil ettiği monarşik yönetim biçimi, artık sona ermiş ve yerini de, Cumhurbaşkanı, Başbakan, Bakanlar Kurulu -kabine sistemi- ve Yasama Meclisi’nden oluşan, Cumhuriyet rejimi almıştır. Bu, “yönetim açısından, tam manasıyla bir mahiyet değişmesidir: Dinî ve dünyevî yetkilerle donatılmış hanedanın yerine, halkın egemenliğini temsil eden Türkiye Büyük Millet Meclisi’nin hâkim olduğu laik, demokratik hukuk devleti” (Acun; 2007: 49) dir.

Tanzimat’tan itibaren adım adım gelişen ve modernleşmenin ilk ayağı olan siyasal modernleşme cumhuriyetin ilan edilmesiyle nihayet tamamlanmıştı, Batı dışı modernleşme hareketlerine uygun olarak ve kendine has yöntemle gerçekleşen Türk modernleşmesi, bundan böyle artık modernleşmenin diğer boyutlarına yani ekonomik, kültürel ve toplumsal modernleşmeye yönelecektir. Özellikle 1923-1930 döneminde izlenen devrimci politikalar yeni devletin rotasını tayin etmekteydi (Karpat; 2014b: 27). Öncelikle yeni rejime uygun olarak hızlı bir kanunlaştırma başlamış, yapılan kanuni düzenlemelerle, siyasi, hukuki, iktisadi ve nihayet sosyal-kültürel alanlarda yeni bir toplumun inşa süreci başlamıştır. Yapılan bu düzenlemelerin en baskın karakteri

şüphesiz, modernleşmenin ilk hedefi olan bilimsel temeller üzerinde inşa edilecek aklın ve bilimin ürünü olan bir hukuki zemini oluşturmak, çağdaş anlamda hukuk sistemi inşa etmektir. Bunun belki de ilk şartı kadim Osmanlı hukuk sisteminin tamamen yürürlükten kaldırılmasıydı. Bunun için öncelikle Osmanlı hukuk sisteminin temeli olan “şer-i hukuk”un kaldırılarak, din ve devlet işlerinin birbirinden ayrılması gerekiyordu. Tanzimat’tan itibaren tedrici bir şekilde başta siyasi ve hukuki alanda başlayan dinin siyasi hayattaki öneminin azaltılması süreci, cumhuriyetle birlikte nihayet tamamlanmış, hatta daha da öteye giderek, artık devlet dini kontrol etmeye başlamıştı. Nitekim Osmanlı’dan Cumhuriyet’e “hukuk alanında [yapılan] en büyük değişiklik, egemenliğin saltanattan millete geçmesidir” (Acun; 2007: 50). Bu geçiş, yeni kurulan ülkenin hukuk anlayışının esasını teşkil ederken, rejiminin de belirleyicisi olmuştur. Osmanlı Devleti’nde cari olan kişinin dini aidiyetinin, onun devlet karşısındaki pozisyonunun en belirleyici özelliği olmasının aksine, cumhuriyet rejiminde din, kişiye sadece ek kimlik kazandırmasının ötesinde bir anlam taşımaz. Osmanlı’da dinin belirleyici olduğu ve yeni rejimde dinin söz konusu bu belirleyiciliğini kaybetmesiyle ortaya çıkan manevi boşluk ise “milliyet” ve “milli bilinç” gibi soyut kavramlarla doldurulmaya çalışılmış ve bu soyut kavramlar aynı zamanda da bireysel kimliğin temel prensipleri haline gelmişti. Türk modernleşme süreci içerisinde yaşanan ve siyasi açıdan Acun’un (2007) “nitel” diye tanımladığı bu değişim, aynı zamanda, kendi içerisinde bir sürekliliği de barındırmaktaydı. Lewis’in tespitiyle:

XIX yy boyunca kurulan okullarda yeni bir ruh ve gerçekler hakkında yeni ve daha açık bir anlayışla yeni bir okumuş elit sınıf, yavaş yavaş ve zahmetle yetişti... XX. Yüzyıla gelindiğinde modern Türkiye’yi yapan büyük sosyal ve siyasi devrimi başarıyla gerçekleştirecek bilgi, yetenek ve her şeyin üstünde sorumluluk ve karar duygusuna sahip bir idareci elit yetişmiş bulunuyordu (1991: 126).

Lewis; modernleşme hareketlerinin en başarılı kısmının eğitim alanında olduğu ve Osmanlı’dan Cumhuriyet’e geçişteki en köklü bağın modernleşme döneminde kurulan Batı tipi okullarda yetişen ve Cumhuriyet’in kurucu kadrolarını oluşturan elitler olduğunu ifade etmektedir (Uzdu; 2011: 61). Dolayısıyla modernleşme sürecinde Osmanlı’dan Cumhuriyet’e sürekliliği sağlayan ana unsur şüphesiz, Cumhuriyet’in Osmanlı’dan devraldığı, Osmanlı modern okullarında yetişmiş olan “elit” kadrolardır. Çünkü imparatorluk tarihe karıştığında, Milli Mücadele’yi yürüten ve Cumhuriyeti kuran kadrolar, Osmanlı bürokrasisinden gelen ve Osmanlı’nın açmış olduğu modern

okullardan yetişmiş bu elitlerdi. Tanzimat'tan itibaren devam eden tarihsel süreç içinde, genelde “deneme-yanılma yoluyla edindiği tecrübeler ve ideoloji birikimleriyle birlikte, Osmanlı aydın, bürokrat ve asker kadroları Cumhuriyet'e intikal” etmişti” (Acun; 2007: 50). Cumhuriyet'in en büyük şansı Osmanlı'dan, parlamenter sistem tecrübesi edinmiş bu “elit bürokrat” kadroları devralmasıydı. Söz konusu kadrolarla birlikte, “devletin gücünün, bürokrasinin tekelinde bulunduğu dair, ‘bürokratik ve merkeziyetçi’ devlet anlayışı ve uygulaması da”, Cumhuriyet idaresine aktarıldı. Cumhuriyet'in bu “seçkinci-devletçi” bürokrasi yaklaşımı, aslında Tanzimat'la başlayan Osmanlı yönetim anlayışının bir devamıydı. Osmanlı bürokrasi geleneğinde merkezde eğitilen ve merkezden kontrol edilen kadrolar, “bürokratik-merkeziyetçi-seçkinci” anlayışları ile birlikte olduğu gibi Cumhuriyet'e intikal etti. Neticede, Osmanlı Devleti'nin son döneminde Batı modeli temelinde yapılan kanuni düzenlemeler ve kurumsal uygulamaların hayata geçirildiği her dönem imparatorluğu Batı'ya biraz daha yaklaştırdı ve bütünleştirdi. Tanzimat'tan beri yapılmakta olan çok sayıda düzenleme ya olduğu gibi ya da bir takım tadilatlardan sonra büyük ölçüde Cumhuriyet'e, bir kazanım olarak aktarıldı (Çaha; 2008: 8). Bunun, Cumhuriyet'in hukuk sisteminin kısa sürede biçimlenmesine yardımcı olduğu söylenebilir.

18. yüzyılın ilk çeyreğinde başlayan ve Tanzimat Fermanı'yla da “nitelik” değiştiren modernleşme sürecinde Osmanlı devlet adamları ve aydınları, Batı'dan çok sayıda kültürel aktarım yapmıştı. Fakat bu kültürel aktarımların, imparatorlukta kültürel değişmeye yol açmasını da istemiyorlardı. Modernleşme sürecinde Osmanlı aydın ve bürokratlarının zihnini devamlı meşgul eden en önemli sorun belki de böylesi bir kültürel değişimin yaşanmasıydı. Bundan çıkış yolu olarak da Batı'nın yalnızca, “ilmini ve fennini” alma, yani “maddi kültürünü” alma, “toplumsal değerlerini” yani “manevi kültürünü” ise reddetme gibi, bir “ara formül” benimsenmişti. Dolayısıyla modernleşme sürecinde benimsenen bu “ara formül”, artık Osmanlı modernleşmecileri için Batıdan nelerin alınıp, nelerin alınamayacağı konusundaki kararlarında en temel belirleyici niteliği olmuştur. Osmanlı modernleşmesi derinlemesine tahlil edildiğinde bunun, yani “kültür değişimine uğramadan, [maddi] kültür unsurlarının [ülkeye] aktarılması” için büyük çaba gösterildiğini söylemek mümkündür. Ancak Cumhuriyet modernleşmesine gelince, Osmanlı tecrübesinin de tesiriyle olacak ki, Batı'nın “ilim ve fennini” alıp, “toplumsal değerlerini” dışarıda bırakmanın mümkün olamayacağını,

birisini alınca, tabii olarak diğere de maruz kalınacağı gerçeği tevile ihtiyaç bırakmayacak şekilde fark edilmişti. Aslında fark edilmiş olan, “medeniyetin bir bütün olduğu” evrensel gerçeğiydi. Cumhuriyet modernleşmesi de bu evrensel gerçekten hareketle, Türk milletinin “içinde bulunduğu medeniyet dairesini değiştirme” yani “akültüralist” bir modernleşme şeklinde uygulamaya konulmuştu (Acun; 2007: 57-58).

Nihayetinde Cumhuriyet modernleşmesi, Osmanlı modernleşmesinden öncelikle temel amacı bakımından tamamen farklıydı. Modernleşmede artık temel hedef, tedrici bir değişim bir adaptasyon değil, topyekûn ve kökten bir değişmeydi. Cumhuriyet modernleşmesinde Tunaya'nın ifade ettiği gibi Batı, Doğu'ya -yani Osmanlı İmparatorluğu'na- göre sadece teknik değil, aynı zamanda medeni bakımdan da üstündü. Batılılaşmak Doğulular için –özelde ise Türkler için-, içinde buldukları geri ve aşağı hayat şartlarından da kurtulmak demektir. Bunun için de evvela, işe her alanda Batı'nın üstünlüğünü kabul etmekle başlamak gerekmektedir (1960). Ayrıca Tunaya'ya göre Batılılaşmayı istemek ile Batılılaşmak arasında fark vardı. Bu yani Batılılaşmak kuru bir itirafla -yani sadece Batının üstünlüğünü kabul ettim demekle- gerçekleşebilecek bir şey de değildi. Böylesine geniş ve şumullü bir programı hayata geçirmek için yani Batılılaşmak veya modernleşmek için öncelikle “Batılılaşmanın mahiyetini tayin etmek” gerekmektedir. “Batılılaşmak bir teknik iktibas mıdır? Yoksa bir medeniyet alanından diğere geçmek midir? Doğu medeniyetini terk ederek, Batı medeniyetini olduğu gibi kabul etmek midir?” Cevabı çok zor olan bu sorular Tunaya'ya göre Türk modernleşme hareketlerinin temelini oluşturan ve yönünü tayin eden ana hususlardı (1960: 18-19). Buradan hareketle Osmanlı modernleşmesini genel anlamıyla teknik bir iktibas olarak değerlendirilirken, Cumhuriyet modernleşmesini bir medeniyet alanından -İslam/Osmanlı/Doğu medeniyetinden- başka bir medeniyet alanına -Batı/Avrupa medeniyetine- geçmek şeklinde nitelendirmek mümkündür.

Nitekim yeni devletin kurucu kadroları da henüz kurmuş oldukları genç Cumhuriyet'in ilelebet yaşamasının söz konusu bu medeniyet değişimine, Doğulu yani İslamî / Osmanlı geçmişi ile bağlarını tamamen kopartarak, Batı'nın hem maddi hem de manevi kültürünün yani Batı medeniyetinin bir bütün olarak benimsenmesine bağlı olduğunu düşünmüşlerdi. Dolayısıyla Cumhuriyet rejiminin, mevcut kültürü -Doğulu / İslami / Osmanlı kültürünü- kökten değiştirme ve Batılılaştırma konusundaki kararı kesindi. Cumhuriyet, artık "ulus-devlet" temelinde tanımlanabilir bir ideoloji yaratmıştı.

Yaratmış olduğu bu ideolojiyi topluma yayması ve benimsetmesi ise kültürel modernleşmenin gerçekleşmesine bağlıydı. Zira Osmanlı Devleti'nin çok uluslu yapısının, bünyesindeki bütün ulusları uzlaştıracak ortak bir kültür politikasının oluşturmasına mani olmasına karşın, genç Cumhuriyetin tek uluslu yapısı milli kültür politikanın oluşturulmasını ve uygulanmasına uygun bir zemin hazırlamıştı. Yeni kurulan devlet, kültür politikasını, başlıca eğitim kurumları yoluyla yaymayı temel ilke edinmişti. Dolayısıyla yeni devletin yaratmış olduğu ideolojiyle birlikte, Batı medeniyetinin yani topluma yabancı başka bir medeniyete ait kültürel değerlerin, düzenli olarak topluma aktarılmasının en etkili ve kestirme yolu eğitimdi. Böylece genç Cumhuriyet'te eğitime çok yönlü ve çok önemli bir rol biçilmişti, yeni kurulan rejimin güçlendirilmesi, yeni toplumsal düzenin oluşturulması, milli bilincin oluşturulması ve ekonominin ihtiyaç duyduğu eğitilmiş insan gücünün yetiştirilmesi. Dolayısıyla eğitim, Cumhuriyet modernleştiricileri tarafından kültürel değişimi gerçekleştirecek en güçlü mekanizma olarak görüldü (Acun; 2007: 58-59).

Eğitimin siyasi, kültürel ve toplumsal etkililiğinin önemi daha II. Mahmut döneminden itibaren fark edilmeye başlamış ve klasik Osmanlı medrese eğitimi dışındaki ilk sivil öğretim kurumları II. Mahmut tarafından oluşturulmuştur (Karpaz; 2010: 170). Çünkü bu dönemde devletin bekasının artık iyi eğitilmiş kadrolara bağlı olduğu, iyi eğitilmiş kadroların, devleti felakete sürüklenmekten kurtaracak en güvenli yollardan birisi olarak görülmüştü. Bunun içindir ki, 1820'ler gibi erken tarihlerden itibaren imparatorlukta Batı usulünde eğitim sisteminin kurulması, aydınlar ve memurlar yetiştirmek için sivil okullar açılması, bu fark edişin bir neticesidir. Nitekim Genç Osmanlılar ile başlayan imparatorluğun ilk "aydın hareketi" modern eğitim sisteminin imparatorluğa getirmiş olduğu en büyük yenilik ve kazanımlardan birisidir. Bu hareketin de en büyük katkısı "meşrutî monarşi" yönündeki çabaları ve 1876 tarihinde ilan edilen "Kanun-i Esasi"dir (Çaha; 2008: 158-159). Kültürün diğer alanlarında, halk kültürü ve gündelik hayat düzeyinde, Osmanlı'dan Cumhuriyet'e değişimin, yukarıda bahsedilen sahalara nispeten, daha dirençli olduğu söylenebilir. Halkın inanışları, alışkanlıkları, davranışları ve değerler sisteminin toplamı, başka bir deyişle "bireyin davranışında sürdürdüğü değer ve inançların toplamı" (Yavuz; 2012:

589) olarak ifade edilen “zihniyet”² ise, değişmeye en fazla direnç gösteren ve değişmenin çok yavaş gerçekleştiği sahadır. Dolayısıyla gündelik hayat pratiklerinde, alışkanlık ve zihniyetin yansıması olarak kültürel bir sürekliliği görmek mümkündür.

Yine de, halkın günlük hayatı, “devletin müdahale edebileceği” sahalar arasına dâhil olmuştur. Burada yapılacak değişmelerin, uzun vadede, halkın zihniyetinde değişme meydana getireceğine inanılarak, kıyafetten takvim ve saate, alfabeden eğitime kadar, günlük hayatın çeşitli sahalarında yenilikler yapılmıştır. Böylece, "toplumun zaman ve mekân" algısı kırılacak (Toker ve Tekin; 2007: 89) ve Batı zihniyetine erişmek mümkün olacaktır. Cumhuriyet'in ilanının ardından yapılan hukuki düzenlemelerle toplumdaki çeşitli kurumların üzerinde yükseleceği temel esaslar belirlenmiştir. Cumhuriyet modernleşmesinin yaptığı bu düzenlemelerin en önemli özelliği, Osmanlı döneminde uygulanmakta olanların tamamen terk edilmesi, yerine yenilerinin konulması (Acun; 2007: 61-62) diğer bir ifadeyle, geçmişin bir devamı değil, aksine radikal bir değişme, kırılma hatta tam bir kopuş olmasıdır (Toker ve Tekin; 2007: 84). Neticede, Göle'nin "iradi modernleşme" (Göle; 2012: 91) diye ifade ettiği ve Karpat'ın tespitiyle tek bağımsız Müslüman ülke konumdaki Osmanlı İmparatorluğu, modernleşme yolu ve yöntemini kendi özgür iradesiyle, yine bizzat kendisi seçmiştir (2004: XVI). Tanzimat'la birlikte “nitelik” değiştirmiş olan Türk modernleşmesi, nihayet Cumhuriyet'le gerçek hedefine ulaşmıştır.

Tafsilatlı biçimde anlatmaya çalıştığımız Türk modernleşme süreci süreklilik ve kırılma, hatta bir kopuş olarak değerlendirildiğinde, şu sonuçlara ulaşabiliriz: Osmanlı İmparatorluğu, 18. yüzyılın başlarından itibaren modernleşme sürecine girmiş ve Tanzimat Fermanı'yla birlikte de nitelik değiştirmişti. Tanzimat dönemi önceki dönemlerden farklı olarak sadece askeri alanlarla sınırlı olmayan bir biçimde imparatorluğun siyasetten yönetime, askeriyeden bürokrasiye, eğitimden hukuka tüm siyasal, sosyal, ekonomik ve kültürel tüm alanlarını doğrudan ya da dolaylı etkileyen yepyeni bir dönemdir (Çaha; 2008: 7-9). 18. yüzyılın başlarından itibaren imparatorluğunun çöküşüne kadar devam eden süreçte yapılan reformların her biri aslında modernleşme yolunda "nicel" bir aşamadır.

² Thomas Luckmann'ın “Dünya Görüşü” olarak isimlendirdiği “zihniyet” kavramını, bizde aynı anlamda çalışmamız boyunca sık sık kullanacağız (2003: 46).

Modernleşme sürecindeki asıl değişim noktasını, hiç şüphesiz Cumhuriyet'in kuruluşu ve sonrasında yapılan inkılâplar oluşturmaktadır. Türk modernleşme sürecinde meydana gelen en esaslı niteliksel değişmelerin, doğal olarak öncelikle siyasal alanda kendini gösterdiğine şahit oluyoruz. Nitekim Cumhuriyet'in kuruluşu ve Halifeliğin kaldırılması, yeni kurulan devletin temel karakterini belirlemenin yanı sıra, şüphesiz, aynı zamanda Türk modernleşme sürecinde bir dönüm noktasıdır. Zira Cumhuriyetin kurucu kadrolarına özellikle de Atatürk'e göre "Osmanlı yönetim biçimi salatan-ı şahsiye'den başka bir şey değildi... yeni devletin artık 'halkın devleti' olması gerekiyordu" (Heper; 2010: 95). Cumhuriyet'in hukuk sistemini Avrupa menşeli laik hukuka dayandırması, laik anlayışın yapılan inkılâplarla eğitim ve gündelik hayatı da kapsaması, "nitel" mahiyetteki değişmeyi yansıtır. Osmanlı'dan Cumhuriyet'e intikal eden unsurların başında ise, vatan yani üzerinde devlet kurulan toprak ve bu topraklarda yaşayan insanların oluşturduğu Türk ulusu gelmektedir. Osmanlı döneminde edinilen parlamento tecrübesi ve yetişen bürokrat kadroların yanı sıra hukuk ve eğitim alanında birçok kurum ve kuruluş da Cumhuriyet'e devredilmişti. Devredilen bütün bu mirası, Osmanlı ve Cumhuriyet modernleşmesi arasında bir süreklilik unsuru olarak değerlendirmek mümkündür. Neticede, Türk modernleşmesi, sadece Cumhuriyetin ilk yıllarında yapılan bir dizi inkılâbın sonucunda gerçekleşmiş değil, Tanzimat'tan beri yapılagelen modernleşme çabalarının tedricen ilerleyerek, nihayetinde nitel bir değişmeye yol açmasıyla sonuçlanan uzun soluklu ve meşakkatli bir süreçtir. Acun'un ifadesiyle, "değişim aniden Cumhuriyet döneminde ortaya çıkmamış, Tanzimat'tan bu yana, bir dizi nicel değişimin birikimiyle, bu değişimin belli bir aşamasında nitel değişim gerçekleşmiştir" (2007: 53). Nihayetinde Türk modernleşme sürecini, Osmanlı'dan Cumhuriyet'e kadar uzanan uzun bir süreç ve hedefinin de muasır medeniyetler seviyesine çıkmak ya da muasır medeniyetlerle bütünleşmek (Bulaç; 2012a: 70, Çaha; 2008: 8) şeklinde özetlenebilecek bir medeniyet projesi olarak değerlendirilebilir.

Sonuç olarak Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Türk Modernleşmesi'ni, kuramsal temelde ve bütüncül bir açıdan değerlendirdiğimizde Osmanlı ve Cumhuriyet dönemi modernleşmesi her ne kadar bir bütünlük ve devamlılık arz etmiş olsa ve "III. Selim ve II. Mahmut dönemlerinde başlayan gelişme sürecinin bir sonucu olarak" değerlendirilse de (Karpat; 2010: 64), düşünce, yaklaşım ve uygulama açısından temelden birbirinden ayrıldığını söyleyebiliriz. Taylor'un "İki Modernite Kuramı"nda ve Huntington'un

Batılı olmayan toplumların modernleşmesinde kullandığı üç farklı tepki şeklinde ifade ettiği gibi Osmanlı modernleşme sürecinde yapılan reformların hedefinin, Batı'nın maddi kültür unsurlarını aktarma (cultural borrowings) yoluyla bir “kültüralist modernleşme” ya da “reformculuk” –kültürel değişime uğramadan modernleşmek-; Cumhuriyet döneminde yapılan inkılâpların hedefinin ise, bir kültür değişmesi (acculturation) meydana getirme yani bir “akültüralist modernleşme”/ “Kemalizm” olduğu söylenebilir. Taylor'un kuramında kültür değişimi veya başka bir topluma ya da medeniyete ait yeni bir kültürün toptan benimsenmesi şeklinde ifade edilen akültüralist modernleşme (acculturation) kuramına göre modernleşme, kendi öz kültürünü terk ederek, kendisi dışında, başka bir toplum veya medeniyete ait kültürün bir bütün olarak tamamen benimsenmesidir. Taylor'un “akültüralist modernleşme” kuramı, Huntington'ın Batı dışı modernlikleri açıklamak için “Kemalizm” adıyla kullanmış olduğu modernleşme türüne karşılık gelmektedir. Ona göre “Kemalizm”; bir toplumda yaşayan ve o toplumun belirgin karakterini oluşturan kendi “öz kültürünü” yok edip onun yerine başka bir toplum ya da medeniyetten alınan “bütünüyle yeni ve topluma yabancı bir kültürü” kendi toplumuna benimsetmektir (2002: 96-105).

Dolayısıyla “kültür unsurlarının aktarılması” ve “kültür değişimi” birbirinden tamamen farklı iki kavram olup, bunlardan ilki, Taylor'un “kültüralist modernite”, Huntington'un “reformculuk” olarak ifade ettiği ve aslında tarih boyunca bütün kültürler arasında aralıksız devam edegelen bir süreci, ikincisi ise, yine Taylor'un “akültüralist modernite”, Huntington'un da “Kemalizm” diye ifade ettiği modernleşme türüne yani bir kültürü belirleyen temel değerler sisteminin kökten değiştirilmesine karşılık gelmektedir. Çaha, Osmanlı ve Cumhuriyet modernleşmesini karşılaştırdığı kitabında şu sonuçlara ulaşır: Osmanlı Modernleşmesi “sentezci”, Cumhuriyet Modernleşmesi “reddiyeci”; Osmanlı Modernleşmesi “evrimci”, Cumhuriyet Modernleşmesi ise “devrimci” dir. Osmanlı Modernleşmesi toplumla birlikte devleti de dönüştürmeyi amaçlamış, Cumhuriyet Modernleşmesi ise devleti paranteze alarak sadece toplumu dönüştürmek istemiştir. Osmanlı Modernleşmesi “öze dönük”, Cumhuriyet Modernleşmesi “şekli”dir (2008: 165-180).

4. MODERN BİR ARAÇ OLARAK SİNEMATOGRAF

4. 1. Sinematografin İcadı

Basit bir ifadeyle “Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak”(2004) filminin kahramanlarının yaptığı gibi resimlerin düzenli aralıklarla hızla hareket ettirilmesi yani devinim temeline dayanan (Karakaya; 2008: 3) ya da daha teknik bir ifadeyle “art arda gelen görüntülerin fotoğrafik yansıması” (Ceram; 2007:1) olan sinema, toplumların hayatına 1890'lı yıllarda dâhil olmuştur. Aslında insanoğlunun hareketli resim/görüntü tutkusu tarihin ilk çağlarına kadar uzanan bir hayali, bir rüyasıdır. Zira insanoğlu var olduğu ilk günden beri yaşadığı gerçek dünyanın bir benzerini yaratmaya çalışmaktadır. Bu durum Andre Bazin'e göre "tümüyle ruh bilimsel bir istektir." İnsan ölümsüzlüğü yakalamanın peşinde olduğu için, gerçek dünyanın bir benzerini yaratmaya gayret etmektedir (Büker; 2012: 13). Örneğin, tarih boyunca mağara duvarlarına, taşlara, ağaçlara vb uygun bulunan yer ve ortamlara çizilen mesaj yüklü sayısız resimler, işaretler, kabartmalar ve figürler, Platon'un karanlık bir mağarada insanların arkalarından vuran ışık sayesinde mağaranın duvarına yansıyan ve onların hareketiyle duvardaki görüntülerin de hareket ettiğini fark ettikleri, kendi gölgelerini izlemeleri anlatısı (Evkuran; 2013: 286), aslen “uzakdoğu kökenli olan gölge oyunu” nun -ki Karagöz'ün atası sayılır- bir kaynaktan gelen ışık sayesinde cisim gölgelerinin perdeye veya duvara yansıtılmasıyla insanların ilgiyle izleyebilmesi gibi daha birçok deneyim bize tarihin ilk çağlarından itibaren insanoğlunun hareketli görüntüye bir ilgisi, arzusu ve tutkusu olduğunu göstermektedir. Bu tutkusunun belki de son evresi olan modern dönemde, adeta birbirleriyle yarışırcaasına peş peşe yeni görüntü düzenekleri icat edilmiştir. “Karanlık Oda”, “Zoetrope”, “Mutoscope”, “Büyülü Fener”, “Tomatrop”, “Fenakistiskop”, “Praxinoscope”, “Panorama” ve “Diaroma” gibi resimleri peş peşe gösterme özelliğinden dolayı sanki hareket ediyormuş gibi bir algı oluşturan çok sayıda düzenek ve oyuncak eğlence hayatının vazgeçilmezi olmuştu. Nihayet fotoğraf görüntüsünün elde edilmesiyle sinemanın önünde artık sadece iki engel kalmıştı. Bu da özle ilgili değil, şekille alakalı olan uzun pozlama süresinin kısaltılması ve fotoğraf filmin bulunmasıydı (Teksoy; 2009a: 15-25, Özön; 2008: 4-5, Kıracı; 2012: 22).

Genel olarak “yedinci sanat” (Şentürk; 2011: 492) olarak da ifade edilen “sinema” -cinema-, kavramsal olarak, sinematograf -sinematographie- sözcüğünün kısaltılmış halidir. Grekçe sözcükler olan kinema/hareket ile graphien/yazmak

sözcüklerinin birleşiminden oluşan "kinemagrophion" sözcüğünün zaman içinde dönüştürülmesinden türetilen "sinematograf" sözcüğü, "devinimi yazan", "devinimi saptayan" (Erksan; 1996: 166) ya da tam olarak Türkçe karşılığı "hareket kaydeden" (Refiğ; 1996: 177) anlamına gelmektedir. Dolayısıyla "sinemanın buluşlar çağında" çeşitli biçimlerde görüntü alıcısı/kaydedicisi yani kamera yapan mucitler de, yapmış oldukları bu alıcılara hep "devinim", "canlılık", "yaşam" gibi kavramlarla doğrudan ilişkili veya dolaylı olarak bu kavramları çağrıştıran isimler vermişlerdir. "Sinema" sözcüğü "sinematograf"ın icat edildiği dönemden itibaren dünya genelinde yaygın bir kullanım alanı kazanmış, adeta evrensel bir kavram olmuştur. Sinema sözcüğünün evrensel bir kullanıma kavuşmasının yanı sıra özellikle Amerika'da "motion picture" ya da kısaca "movie" -sinema ile aynı anlama gelen devinimli/ hareketli resim demektir- terimleri de yaygın olarak kullanılmaktadır. Zira sinemanın en önemli özelliği devinimli olması ve yaşamı olduğu gibi yansıtabilmesi (Özön; 2008: 3-4) ya da Maksim Gorki'nin dediği gibi "bu [yani sinema filmi, elbette] yaşamın kendisi değil, ama [gerçeğine tıpa tıp benzeyen] göstergesi" dir (Büker; 2012: 13). Nihayet 19. yüzyıl boyunca uzun uğraşlar ve deneme yanılmalarla geçen çok sayıda tecrübelerden sonra görüntünün son evresi -hayatın herhangi bir kesitine ait görüntüsünün olduğu gibi kaydedilmesi ve devinimli/ hareketli olarak gösterilmesinin mümkün hale gelmesi- olarak kabul edilen sinema, yüzyılın son yıllarında doğmuş oldu. Kimi sinema tarihçilerine göre Jean Leroy ve Eugene Lauste ikilisinin 5 Şubat 1895 te New York'ta yaptığı gösteri (Ulutürk; 2010), kimilerine göre ve ağırlıklı görüşe göre de "Lumiere Kardeşler" (Auguste ve Louis Lumiere)'in (Şentürk; 2011: 202) yapmış oldukları hem kaydedici hem de yansıtıcı özelliğe sahip olan "sinematograf"la, Paris'te ilk toplu gösterisini yaptıkları 28 Aralık 1895 günü "sinemanın doğum tarihi" olarak kabul edilir (Monaco; 2011: 540 - Kıraç; 2012: 22).

Bilim ve tekniğin baş döndürücü bir hızla ilerlediği, yapılan icat ve keşiflerin bir toplamı ve teknik aygıtların birleşimi olarak sinematografinin (Ceram; 2007: 3) ortaya çıktığı 19. yüzyıl, tam da Özön'ün tabir ettiği gibi "sinemanın buluşlar çağıdır" (2008: 4). Patent ofislerine yapılan çok sayıda başvurudan yalnızca ikisi, ABD'de Edison'un "Kinetograph" ve "Kinetoscope"u ile Fransa'da da Lumiere Kardeşler'in "Cinematograph"ı rakiplerinin arasından sıyrılarak öne çıkmışlardı. Gerek Lumiere'ler gerek ise Edison, icatlarıyla ilgili yaşanan herhangi bir soruna özellikle teknik sorunları

anında düzelterek cihazlarını geliştirebilecek bir altyapıya ve geniş maddi imkânlarla sahip olmalarıyla da diğerlerinden öndeydiler. Her iki araç, diğerlerinden farklı olarak başka özelliklere de sahipti. Renk, söz ve sesin eksikliğine rağmen, bu araçlar gerçek hayattan devinimler sunmalarıyla seyircilere gerçeklik sanısı veriyorlardı. Yeniden üretilebilirlik imkânına sahip olmaları da bir başka önemli özellikleriydi. Bir filmde sayısız kopya üretilebiliyor ve birçok farklı yerde ve mekânda, hatta dünyanın uzak coğrafyalarında aynı anda gösterilebiliyordu. Sahip olunan bu son özellik, hareketli görüntüyü modern çağın ruhuna ve hızına en çok yaklaştıran ve belki de onu en çok modern yapan özelliğiydi. Ayrıca sinemanın, bir kitle iletişim aracı olarak haber verme işlevini de göz ardı etmemek gerekir. Sinema izleyicilerini filmin çekildiği dönemin sıradan ya da tarihsel pek çok olayına sanki orada, olayın geçtiği yerdeymiş, olan bitene bizzat şahit oluyormuşçasına ya da adeta bir pencereden, bir dehlizden izliyormuş gibi yakınlaştırır. Sinema sayesinde insanlar, daha önce yalnızca okuyarak ya da fotoğraflardan tanıdıkları coğrafya ve kültürleri artık daha yakından görerek hatta adeta içinde yaşıyormuş gibi tanıma olanağı bulur. Dolayısıyla sinemanın icadı modern çağa atılan adımlardan birisi olarak kabul edilebilir (İnceoğlu; 2008: 39-40).

Netice itibarıyla 19. yüzyılın sonlarında bir halk eğlencesi olarak ortaya çıkmış olan sinema, (Adanır; 2012a: 14) aynı zamanda yazı kültürünün resim kültürüne dönüşmesinin başka bir ifadeyle çoğunlukla söylemsel olan bir kültürden ağırlıklı olarak figüratif olan bir kültüre geçişin de (Şentürk; 2011: 492) yani modern dönemin de ifadesidir. Batı’ da yaşanan modern çağın, yani bilimin, tekniğin, insan aklının kutsanmakta olduğu bir dönemin ürünü olarak ortaya çıkan sinema, yirminci yüzyılın başlarıyla birlikte dünya genelinde yaygınlığını ve etkinliğini hızla artırarak, modernite ve modernleşme süreçleriyle de iç içe bir seyir izlemiştir (İnceoğlu; 2008: 40). Sinemanın ortaya çıktığı bu dönem, Batı’da aynı zamanda bilim ve tekniğin öncülüğünde endüstrileşmenin hızlandığı, sanayileşmenin merkezi olan modern kentlerin olağanüstü büyüdüğü ve karmaşıklaştığı, adeta bir “şehir patlaması”nın da yaşanmakta olduğu bir dönemdir (Bulaç; 2012a: 153).

Lumiere’lerin "sinematograf"ı, kısa sürede hareketli görüntü dünyasının tek hâkimi haline geldi. Bunun en önemli nedeni, yine, modernite, kent, kitle, kapitalizm kavramlarıyla sıkı sıkıya bağlıdır: Edison’un kayıt aygıtı Kinetograph görüntüleri kaydedip daha sonra gösterim aracı Kinetoscope izlemeyi sağlarken; sinematograf hem

bir alıcı yani kamera hem de gösterim aygıtı yani projektör olarak iş görebilme özelliğine sahipti. Daha da önemlisi, Kinetoscope, bir defada tek bir kişinin film izlemesine olanak veren kutu biçimli bir araçken –kinetoscope, sinematografa galip gelmiş olsaydı muhtemelen evlerde kişisel olarak izlenen, herkesin özel olarak sahip olacağı televizyon benzeri bir cihaz olurdu- ; sinematograf ise perdeye yansıttığı görüntülerin bir salon dolusu insan tarafından aynı anda/eş zamanlı olarak izlenebilme özelliğine sahipti (Monaco; 2011: 224-25). Yatırımcı için tek bir gösterimde çok fazla bilet getirisi anlamına gelen bu farklılık; aynı zamanda sinematografin modern kentin koşullarına, kitle kültürüne ve kapitalist ekonominin kurallarına Kinetoscope'tan daha uygun, daha modern bir araç olduğunun da göstergesidir (İnceoğlu; 2008: 40).

Sanayi devrimiyle birlikte 18. yüzyılın sonlarından itibaren büyük atölye ve fabrikaların kurulmasıyla üretimin yoğunlaştığı kentler, adeta göç ve aşırı nüfus artışı sarmalına dönmüştü. Yeni göçen insanlarla birlikte nüfusu hızla artan sanayi kentleri, doğal olarak insanların çok farklı ihtiyaçlarına da -gezmek, alışveriş yapmak, yemek içmek gibi ihtiyaçlar için lokanta, restoran, mağaza, alışveriş merkezleri, boş vakitlerini değerlendirmek, eğlenmek ve hoşça vakit geçirmek için eğlence salonları gibi yeni sosyal mekânları da yaratmıştı- cevap verecek şekilde yeniden yapılanmaya başlamıştı (Bulaç; 2012a: 162). Her geçen gün daha da kalabalıklaşan kent hayatının hızla artan temposu içinde, sinema da bu atmosferin ruhuna uygun yeni bir eğlence biçimi, bir kent eğlencesi olarak ortaya çıkmış ve kısa zaman içinde de kent yaşamının vazgeçilmezi olmuştu (Kırel; 2012: 14).

Dönemin toplumsal şartlarına baktığımızda özellikle Avrupa'da toplumsal alt-üst oluşların yaşandığına, yeni toplumsal yapıların doğduğuna şahit oluyoruz. Çünkü Sanayi Devrimi sonucunda özellikle İngiltere ve Fransa gibi ilk sanayileşen ülkelerde kırsal kesimin yerinden yurdundan kopmuş veya koparılmış insanların -köylüler-kitleler halinde fabrika ve atölyelerin bulunduğu sanayi kentlerine iş bulma umuduyla akmasının yanında, ayrıca hükümetler tarafından zorla yerlerinden koparılan ve şehirlerde iskân edilmeye zorlanan onbinlerce insan da şehirlere göç etmeye başladı. Bu göçlerle kentlere yığılan kitleler zaman içinde de artık yeni bir toplumsal sınıfı yani işçi sınıfını oluşturmuşlardı (Bulaç; 2012a: 153-154). 19. yüzyılın ortalarına kadar çok zor şartlar altında, tam anlamıyla yediden yetmişe günde yaklaşık on altı saat çalışan ama yalnızca patatesle beslenen işçi sınıfı, büyük mücadeleler sonucunda zor da olsa

iyileştirilen çalışma şartlarıyla az da olsa nefes almaya başlamış ve daha insanca yaşama imkânlarına kavuşmuştu. Örneğin İngiltere’de, 1850’den sonra işçi ücretlerinin artmaya başlaması; 1870 sonrasında haftalık çalışma saatlerinin sabitlenmesi ve cumartesi günlerinin yarım gün tatil olarak belirlenmesi; eğlence biçimlerinde teknolojinin daha fazla yer almasına paralel olarak bunların hızla ticarileşmeye başlaması ve son olarak da ulaşımın etkinleşmesi, özellikle de tramvay, otobüs gibi araçlarla kentte toplu taşıma kavramının ortaya çıkması işçi sınıfının yaşam şartlarındaki iyileşmelerden sadece birkaçıdır. Böylece başta işçi sınıfların oluşturduğu kalabalık kitleler, yüzyılın sonlarından itibaren, kentlerdeki eğlenceye, kültürel ve sanatsal hayata giderek artan oranlarda dâhil olmaya başlamışlardı (İnceoğlu; 2008: 39-40). Nitekim sinema, artık kentlerdeki yeni insanların yani işçilerin en çok rağbet ettiği eğlence mekânları olmuştu. Sinemaya gitmek her şeyden önce basit, boş zamanları değerlendirecek zevkli bir aktiviteydi. Aynı zamanda göreceli olarak çok ucuz bir eğlenceydi, zira küçük bir miktar karşılığında koca bir ‘dünya’ satın alınıyordu (Kırel; 2012: 15). Gerçi sinema seyircisi bu tip eğlenceler karşısında pek de yeni sayılmazdı. Yukarıda da bahsettiğimiz üzere hareketli görüntü izleme imkânı sunan çeşitli cihazlar, vodvil, varyete gösterileri gibi farklı türler yıllardan beri zaten eğlence hayatının vazgeçilmez mekânlarıydı. Ancak sinemayı cazip kılan onun diğer eğlence biçimlerinden “daha ucuz” ve “kısa olması” gibi çeşitli özellikleriydi. Ayrıca dünyanın birbirlerinden çok farklı ve uzak diyarlarını bir salonun içine hem de hareketli görüntüler olarak taşıyabiliyordu. Göç dalgalarıyla hızla değişen ve büyüyen kentlerin demografik yapısına uygun olarak hemen her kesimden insana da rahatlıkla hitap edebiliyordu (İnceoğlu; 2008: 40). Walter Benjamin’in de vurguladığı gibi, sanat eserinin biricikliğinin ortadan kalktığı bir çağın yani modern çağın ürünü olan sinema; kitlesel olarak yeniden üretilebilirliği ve tüm sanat dallarını kapsamıyla da diğer sanatlardan ayrılmaktadır (Monaco; 2011: 249). Bir fotoğraf karesi gibi sinema filminin de tüm kopyaları orijinaliyle birebir aynıdır. Böylece sinema, modern bir araç olarak zamana ve mekâna meydan okumaktadır.

Tamamen film gösterimi için ayrılmış ilk salon sinematografın icadından iki yıl sonra 1897’de yine Lumiere kardeşler tarafından yapılmış olmasına rağmen sinema salonu anlayışı ancak 1905’ten sonra yerleşmeye başladı (Monaco; 2011: 225). O zamana kadar film, bar, kahvehane, restoran, tiyatro gibi akla gelebilecek çok sayıda

farklı kamusal mekânda gösterildi. Film gösterimi çoğunlukla da vodvil, varyete, büyü lü fener gösteri programları içerisinde bir parça olarak yer alan, ikincil bir eğlence aracıydı. Filmlerin ilk izleyicileri ise hızla dönüşen ve modernleşen kentlerin işçi sınıfıydı. Büyük ölçüde bir kaç dakikadan oluşan bu filmler, gerçek hayattan alınan görüntüler ve kurmacalar ya da ufak gösteriler olmak üzere ikiye ayrılıyordu. İlk dönemde çekilen filmler ağırlıkla birinci grupta yer alıyordu. Gerçeği yakalamaya çalışan -“dokümanter/belgesel film”- ve Lumiere’lerin peşinden giden filmcilerin oluşturduğu film geleneği ile Melies’in takipçisi olanların “kurmaca film”i bugün de sinemanın iki ana kolunu temsil etmektedir (İnceoğlu; 2008: 41).

Sinemanın popülerliğini kanıtladığı yıllar birçok siyasal, kültürel ve ekonomik çalkantılara gebe 20. yüzyılın ilk yarısına denk gelmektedir. Yerleşik yani geleneksel toplumsal kurum ve değerlerin alt üst olduğu, yıkıldığı, bilim ve teknolojinin insan, toplum, doğa, zaman, mekân gibi kavramları yeniden biçimlendirdiği bir zaman dilimidir bu dönem. Mezkûr yıllarda dünya, yeni siyasal sistemlerin ortaya çıktığı, en kanlı savaşların yaşandığı, ardı ardına pek çok yeni ülkenin doğduğu, nükleer silahlanmanın zirve yaptığı, kitle iletişim araçlarının muazzam bir seviyeye ulaştığı baş döndürücü bir dönemi yaşamaktaydı. Tabiri diğerle "sürat çağı" diye ifade edilen, mekân ve zamanın yeni boyutlar kazandığı bu dönemin yansımaları doğal olarak görsel sanat alanlarında da kendini gösteriyordu (Abisel; 2014: 1). Bu haliyle, modern dönemin en etkili araçlarından biri olarak tüm dünyada hâkimiyet sağlayan sinema, Batı'ya ait diğer pek çok değer gibi Batı dışı modernleşme süreçlerinde de zamanla yerini alarak küresel bir olgu haline geldi. Bu sayede hemen hemen hiçbir sanatın ve yeniden üretim aracının ulaşamadığı bir popülerliğe ulaştı. Sinema ilk dönemlerinden itibaren süregelen kitle eğlencesi olma özelliğiyle beraber tabiatıyla her sanat ve temsil aracı gibi bilerek ya da bilmeyerek içinde üretildiği toplumun o andaki inanç, tavır ve değerlerini yansıtmaktadır (Güçhan; 1992: 69). Modern ve evrensel bir araç olmasına karşın sinema, gittiği ülkelerde ekonomik, toplumsal, siyasal ve kültürel modernleşme süreçleriyle etkileşim içinde yerel ve geleneksel kültürle harmanlanmıştır. Bu nedenle sinema Batı dışı modernlikleri anlamada önemli bir araçken, modernleşme süreçlerini bilmek de sinemayı anlamada önemli bir araçtır. Dolayısıyla modernleşme süreçlerini hem etkilemekte hem de kendisi ondan etkilenmektedir yani modernleşme ve sinema karşılıklı bir etkileşim içindedir (İnceoğlu; 2008: 44). Sinema yeni bir sanat dalı olarak

modern yaşamların kıyısına konakladığı yıllardan beri toplumların biçimselliğini, kültürlerini, hayata bakışlarını ve geleneklerini perdeye aktarırken aynı zamanda yeni biçimsellikleri de bu toplumların hayatında işler kılmıştır. Batı dışı toplumlar "modern dünya"ya eklemlenmeye çalışırken, sinema aracılığı ile modern yaşamın ilişki biçimlerini öğrenmeye ve benimsemeye başlamış böylelikle de bir benzeme sürecine girmiştir. Sinemanın hazırladığı düşler dünyası bazen bir gerçekliğin yansıması olurken bazen de ideale duyulan özlemlerin ifadesi olabilir (Yalsızuçanlar; 2008: 53). Bu bağlamda sanatçı içinden çıktığı toplumun değerler sistemini bazen aşarak yeni yaratımları ve düşünme biçimlerini de sinema aracılığı ile ortaya koymaya çalışır. Toplumun günlük hayatta yakalayamadığı kendine dair birçok gerçeklik, sinema sayesinde perdede görünürlük kazanmış olur(Karakaya; 2008: 3-4).

4. 2. Sanat Olarak Sinema

Sanat, en basit anlamıyla bir duygu, bir düşünce veya bir mesajın anlatımında kullanılan yöntemler ya da bu anlatım sonucunda ortaya çıkan üstün yaratıcılıkla duygu ve düşüncelerin dışavurulma şekli (TDK, Güncel Türkçe Sözlük) olarak ifade edilebilir. Başka bir deyişle bireysel duyguların coşkunluğuyla tarihsel ve toplumsal gerçekliğin ifade edilme biçimidir. Güçhan'ın ifadesiyle söyleyecek olursak insanı ve toplumu bazen olduğu gibi bazen de olması istenildiği gibi yansıtan bir uğraş alanıdır (1992: 55). Dolayısıyla insan hayatının bir kesitinin belli bir zaman ve mekân içerisinde kurgulanarak perdeye aktarılması olarak tanımlanabilen sinema, ayrıca toplumların sosyal yaşamlarının nasıllığının izlerini taşıyan bir sanat dalı olarak da isimlendirilebilir. Sinemanın kendine ait yorumu ya da okuma biçimiyle içinde yaşadığı toplumun sosyo-kültürel bakış açısı sinemaya özel bir kimlik kazandırır. Bu noktada kamerasını topluma çeviren yönetmenler insanların öznel dünyalarına ait anlatılarını, hikâyelerini, deneyimlerini farklı noktalardan ve farklı bakış açıları ile görme imkânına sahip olabilirler. Böylece yönetmenin kendi zihninde yorumlayarak perdeye yansıttığı görüntüler sayesinde, insanlar genelde kendi toplumlarına özelde de kendi hayatlarına kamera arkasından bakma imkânına kavuşabilirler. Neticede içinde yaşadığı toplum için bir "ayna" işlevseli gösteren sinema, özelde tek tek bireyleri etkilerken, genelde bütün toplumu ya da toplumları etkileyen "bir sanat dalı" olarak kabul edilebilir (Karakaya; 2008: 10).

Bir ismi de "yedinci sanat" (Adanır; 2012a: 14)) olan sinemanın elbette en önemli özelliği "sanat" olmasıdır. Sinematografin icadı, onun işlevi konusunda bir takım tartışmaları da beraberinde getirmişti. Modern bir cihaz olan sinematografin icadından sonra başlayan tartışmalardan ilki, onun yaşamı olduğu gibi mi aktardığı ya da aktarması gerektiği; yoksa yaşamsal gerçekliği yeniden mi inşa ettiği ve ya etmesi gerektiği konusunda yaşanmıştı. Bu çetrefil sorulara bugün bile hala cevap bulunmuş değildir. Sinema daha baştan, hem teoride hem de uygulamada iki ana akıma ayrılmıştı. Bu iki akımdan ilkini, sinemanın işlevinin yaşamı olduğu gibi aktarmak olduğu görüşünü savunan ve "dokümanter sinema" diye de isimlendirilen "belgesel sinema" yı tercih edenler oluşturur. İkinci akım ise sinemanın işlevinin yaşamsal gerçekliği yeniden inşa etmektir görüşünü savunan ve daha çok sanatsal özelliğiyle öne çıkan "kurmaca sinema"yı tercih edenler yer almaktadır. İlk akımın temsilcileri sinemanın işlevsel olarak esas görevinin toplumu ve toplumsal hayatı olduğu gibi yansıtması gerektiğini düşünen "gerçekçiler" olarak da ifade edilirken, bunun karşısında yer alan ve sinemayı, filmi çeken yaratıcının dünyayı nasıl algıladığı ve onu nasıl yansıttığı yani öznel bir bakış açısının ürünü olarak düşünenler ise "dışavurumcular" olarak adlandırılır. İlk gruptakiler "ham malzemeyi" yani "ham gerçekliği" tercih ederken, ikinci gruptakiler ise "ham malzemeyle neler yapılabileceğiyle" daha çok ilgilenmişlerdir. Sinema tarihinde bu iki ana gruptan ilkini -gerçekçiliği- aynı zamanda sinemanın mucidi de olan "Lumiere Kardeşler", ikinci grubu -dışavurumculuğu- ise "Georges Melies" temsil eder. Neticede sinemanın mucidi olan Lumierler, toplumsal yaşamdan çektikleri kareleri olduğu gibi yansıtarak işe başlamışlar ve bunu da çok önemsemişlerdir. Melies ise sinemanın icadından hemen sonra sinemayı sahne şovlarında nasıl etkili ve verimli kullanabileceğini fark etmiş bunu kendi sahne şovlarının önemli bir unsuru haline getirerek sinemanın sanatsal gücünün yaratıcısı olmuştur (Monaco; 2011: 373). Bu iki ana akım sinema anlayışı zaman içinde kabullenilmesine rağmen tartışmalar henüz bitmiş değildir. İcadının ilk yıllarından itibaren sinemanın, bir sanat dalı olup olmadığı tartışma konularından diğerydi. Bu bağlamda sinemanın bir sanat dalı olmadığını iddia edenlere karşı, sinemanın bir sanat sayılması konusunda Alman sinema kuramcısı Rudolf Arnheim'in çabaları dikkate değerdir. Arnheim, 1933'te yazdığı "Sanat Olarak Sinema" kitabında fotoğraf ve filmin yalnızca mekanik yeniden üretimler olduğu, bu yüzden sanat sayılmayacağı düşüncesine şiddetle karşı çıkmıştır. Filme sanatsal olma

niteliğini sağlayan şeyin ne olduğunu araştıran Arnheim, filmin temel öğelerini inceleyip, bunların “gerçeklikte” algıladıklarımızla denk düşüp düşmediğini karşılaştırır. İki görüntü türünün -gerçek görüntü ve film görüntüsünün- temelde birbirinden farklı olduğunu kanıtlamaya çalışır. Arnheim'a göre, küp biçimindeki bir nesnenin hem insan gözü hem de kamera objektifi tarafından belli açılarla/perspektifle görüntülenmesinin sağlanması mekanik bir hesaplamayla mümkündür. Ancak aynı nesnenin “en karakteristik” açısının seçilmesi konusunda herhangi belirli bir formül yoktur. Zira “bir kişinin yüzünün önden görünüşü mü yoksa yandan görünüşü mü onu daha iyi anlattığını, el ayasının mı yoksa elin dışının mı daha anlamlı olduğunun” matematiksel bir kesinliği yoktur. Bunlar kişiye özel “ince duyarlılık” sorunlarıdır. Arnheim'a göre, filme sanatsal temelini sağlayan da işte bu “ince duyarlılık” yani kişisel algılama veya tercih farklılıklarıdır. “Kamerayı küçümseyerek otomatik bir kayıt makinesi olarak niteleyen kimseler, çok basit bir nesnenin en yalın fotografik yeniden üretiminin bile mekanik bir ikilemin boyutlarını aşarak o nesnenin doğasına ilişkin bir duygulanımı gerektirdiğini” göz ardı etmektedirler (2002: 15-16).

Sinema için sanatsal statü sağlama arayışında olan bir başka isim de Vachel Lindsay'dir. 1915 yılında yazdığı, *The Art of Moving Picture* yeni ortaya çıkan bu “popüler” sanata yani sinemaya şükranlarını sunan bir kitaptır. Kitabın başlığı bile o dönem için tartışmalı bir başlıktır. Lindsay okurlarını, bu önemsenmeyen eğlence aracını yani sinemayı gerçek bir sanat olarak düşünmeye davet eder. Sinemayı diğer sanatlarla karşılaştırarak sırasıyla hareketli heykel (*sculpture in motion*), hareketli resim (*painting in motion*) ve hareketli mimari (*architecture in motion*) olarak tartışır. Lindsay, büyük bir öngörüyle şunları yazar: “Sinemanın keşfi, taş devrindeki resim-yazısının başlangıcı kadar önemli bir adımdır” (Monaco; 2011: 370). Lindsay'den sonra, sinema kuramlarına değerli başka bir katkı Hugo Münsterberg tarafından, *The Photoplay: A Psychological Study*'yi (1916) yazarak yapılmıştır. Modern psikolojinin kurucularından biri olan Münsterberg eserinde sinemayı entelektüel açıdan çözümler. Bu eser, yalnızca sinemanın gereksinim duyduğu saygın statüyü sağlamakla kalmaz, aynı zamanda sinema kuramlarının en önemli taslaklarından biri olarak kabul edilir. Münsterberg'in sinema kuramlarına en değerli katkısı, film fenomenine psikolojik ilkeleri uygulamasıdır. Freudcu düş psikolojisi, 1920'lerden itibaren birçok sinema kuramının başvurduğu bir çözümlene yöntemi olmuştur. Münsterberg'in yaklaşımı

Freud öncesine uzanır. Munsterberg, aynı zamanda, Gestalt psikolojisinin –tek yönlü yani pasif etki tepki öğretisine karşı, karşılıklı etkililiği ve algıları önceleyen yani aktif öğrenme kuramı- önemli öncülerinden birisidir. Freudcu sinema psikolojisi, film izlemenin bilinçdışı, düş benzeri yönünü öne çıkardığı için izleyicinin araç karşısında pasif tutum aldığını savunurken, Munsterberg tam tersine film ile izleyici arasında karşılıklı etkileşime dayalı aktif bir anlayış geliştirmiştir (Monaco; 2011: 371-72). Monaco ise kendi değerlendirmesini şu şekilde özetler. Ona göre yaklaşık yedi bin yıllık tarihe sahip sanatlar öncelikle üç ana gruba ayrılırlar. İlk grup insanlık tarihi kadar eskilere uzanan ve “gerçek zamanda var olan gösteri sanatları”, ikinci grup ise yazının icadıyla başlayan ve o dönem için devrim niteliğinde olan çizim ve yazının keşfiyle başlayan “temsil sanatları”; üçüncü ve son grupta ise modern çağlarda teknolojik imkânların gelişmesiyle ortaya çıkan “kayıt sanatları” yer alırlar. İşte sinema da modern dönemde ortaya çıkmış olan kayıt sanatlarından birisidir (2001: 29-31).

Günümüzde artık sinemanın bir “sanat dalı” olup olmadığını tartışmalar henüz tamamen sonlanmış olmasa da en azından eski hararetini kaybettiğini söylemek hiçte abartılı bir tespit olmasa gerek. Zira 1950'lere kadar sinema aslında bir eğlence ve gösteri aracı olmanın ötesine geçememiştir. Sinemanın evrensel geçerliliğe sahip bir sanat dalı olma özelliğine kavuşması ancak 1950'li yıllardan sonra gerçekleşmiştir. Zira gerek anlatım yeteneği ve gerekse estetik açısından olgunluğa ancak bu yıllarda erişebilmişti. Dolayısıyla da sinemanın sanat olarak evrensel kabulü o kadar billurlaşmıştır ki; günümüzde artık hiç kimse sinemanın bir sanat olup olmadığını tartışacak, hatta sinemanın bir sanat olmadığını iddia edecek durumda bile değildir (Adanır; 2012a: 14). Film kuramcılarının günümüzde geldiği son noktada da, artık en azından bazı filmlerin sanat eseri olarak kabul edilmesi gerektiği konusunda şüphesi kalmamıştır. Bu konudaki eskinin hararetli tartışmaları günümüzde yerini, sanat olarak sinemanın mevcut imkânlarının neler olduğu ve bu imkânların nasıl geliştirilebileceği konusunda yürütülen kuramsal çabalara bırakmıştır. Örneğin, Fransız filozof Gilles Deleuze -daha çok sinema filozofu olarak tanınır-, sinemayla karşılaşmanın önümüzde yeni bir felsefe olanağı açacağını öne sürer. Ancak bunu filmlere felsefeyi uyguladığımız için değil filmlerin yaratımının felsefeyi dönüştürmesine izin verdiğimiz için yapacaktır. Deleuze sinemadan bir sanat biçiminin düşüncüyü dönüştürme şeklinin örneği olarak yararlanır. Sinemanın özgüllüğünü ele alırken felsefeyi de yeniden

düşünmek zorunda olduğumuzu öne sürer: “Sinemanın kendisi, kuramını felsefenin kavramsal bir pratik olarak üretmek zorunda olduğu yeni bir imgeler ve göstergeler pratiğidir” (akt, Nuyan; 2010: 5).

İcadının ilk yıllarından itibaren sinemanın bir sanat dalı olarak görülüp görülemeyeceği, sinemanın nasıl bir sanat olduğu, sinemayla neler yapılabileceği, olanaklarının neler olduğu gibi soruların sorulması ve hararetli tartışmaların yaşanması nedeniyledir ki; Arnheim’den Deleuze’e, Andrew’den Kracauer ve Eisenstein’e kadar uzanan geniş yelpazede çok sayıda düşünür çeşitli sinema kuramları geliştirmişlerdir. Bu sinema kuramcıları, birbirlerinden farklı ölçütler kullanarak sinema alanına birbirlerinden değerli perspektifler kazandırmışlardır. Kuramlar, tarihsel olarak, oluşturdukları akımlara göre ya da Andrew’in yaptığı gibi başka bir düşünürden uyarlanan bir sınıflandırmaya göre farklı yöntemler ve ölçütler kullanılarak sınıflandırılmıştır (Nuyan; 2010: 5). Andrew’e göre, filmler hakkındaki her bir soru, "ham malzeme", "yöntemler ve teknikler", "biçimler ve şekiller" ve "amaç ve değer" kategorilerinden en az biriyle ilgilidir. O bu kategorileri -her doğal fenomenin dört nedeni maddi, devindirici, biçimsel ve ereksel- Aristo’dan uyarlamıştır (2010: 49).

Genel olarak, herhangi bir sanat dalında yapılan başarılı çalışma örneklerinden hareketle sanat kavramı, hüner, ustalık ve maharet olarak değerlendirilirken; diğer yandan ise, Schopenhauer’un da belirttiği gibi sanat, ideanın içinde üretildiği gerece göre, heykel, resim, şiir ya da müzik olsa da hepsinin tek kaynağı ideaların bilgisidir ve tek amaçları idenin bilgisinin iletilmesidir. Sanat, dünyada özlü olan tek şeyle, dünyanın görüngülerinin gerçek içeriği ile ilgilenir (Nuyan; 2010: 7). Her bir sanat dalı, bunu kendi malzemesiyle yapar. Bir sanat dalı ya da yedinci sanat olan sinemanın, aslında ne olduğu konusunda farklı görüş açısı ve değerlendirmelerin varlığı tabiatıyla sanat kuramlarını çok farklı yerlere götürmektedir. Toplumsal, kültürel, ekonomik ve siyasal düşünceler gibi pek çok ideolojik düşünceyi kolayca yayabilme olanağına sahip olan sinemaya günümüzde genel olarak “bir sanat içinde sanatın tümü”nü gerçekleştiren bir sanat yani “tüm sanatların toplamı”, Scognamillo’ nun ifadesiyle: “Tüm diğer sanatları potasında eriten yedinci sanat” (akt. Karakaya; 2007: 3) gözüyle bakılmaktadır. Böylece sinema sadece bir “şarkı” veya bir “kelime” olmayıp çeşitli kimselerin rol aldığı renk, ışık, ses, hareket, konuşma gibi öğeleri kapsayan kolektif bir sanat, ünlü İngiliz Yönetmen, Peter Greenaway'in tabiriyle "multi-melez" bir sanattır (akt. Şentürk; 2011:

212). Montagu'nun ifadesiyle sinema: "tek bir karede, tek bir imajda en fazla gerçekliği taşıma, yansıtma potansiyelini taşıyan sanat dalı"dır (akt. Başgüney; 2011: 60). Sonuç olarak sinema teknik olanakların hızla genişlemesi ve çeşitlenmesi sayesinde diğer sanat dallarının erişemediği pek çok alana kolayca ulaşabilmekte ve modern bir sanat olmanın da işlevini rahatlıkla yerine getirebilmektedir.

4. 3. Kitle İletişim Aracı Olarak Sinema

Sinema elbette bir sanattır, yedinci sanattır, modern sanattır, tüm sanatların toplamıdır, hatta sanatın son halkasıdır, ancak bütün bu özelliklerinin yanında hiç de yadsınamayacak diğer bir özelliği ise kitle iletişim aracı olmasıdır. Zira sinema içerdiği görüntü, ses, imge, sembol gibi doğrudan ya da dolaylı olarak verdiği mesajlarla aynı zamanda bir iletişimsel imkândır (Güçhan; 1992: 58). Doğrudan bir iletişim aracı olarak gerek dokümanter film, gerek tanıtım ve reklam filmi, gerekse propaganda ve eğitim filmi, gerekse de kurmaca filmlerin pek çok sahnesinde doğrudan kullanılan görüntüler ve açıkça/doğrudan verilen mesajlarla amaçsal olarak doğrudan doğruya bir kitle iletişim aracı işlevi görmektedir. Dolaylı bir iletişim aracı olaraksa özellikle kurmaca filmlerde kullanılan görüntülerin, örtük yani mecazi ve sanatsal anlamlarıyla verdiği mesajlarla dolaylı bir kitle iletişim aracı işlevini yerine getirebilmektedir. Sinema, dünya ölçeğinde kazanmış olduğu yaygınlık, her kesimden seyirciye kolayca hitap edebilme -hatta okuryazar olmayan insanlara bile-, kolay anlaşılma, hareketli resim, görüntü, söz, ses, yazı, müzik ve ritimlerden oluşan hem kolay hem de çok farklı anlatım olanaklarıyla önemli bir yere sahiptir. Aynı zamanda hem göze hem de kulağa hitap edebilme olanağına sahip olması sinemanın etkisini daha da artırırken, dünyanın her yerinde aynı anda seyirciye ulaşabilme imkânıyla da diğer sanat dallarından farklılaşmaktadır (Tezcan; 1972: 171-172). Sinema, dünyanın çok farklı bölgelerinde birbirlerinden çok farklı kültürel aidiyetlere sahip seyircilerin aynı heyecanı, aynı sevinci, aynı acıyı, aynı hazzı birlikte yaşamalarını ve paylaşmalarını sağlamak suretiyle bireyler tarafından tek tek yapılan eylemler olmasına rağmen bir tür sosyalleşme unsuru olarak da kabul edilebilir. Belki de Jarvie'nin ifadesiyle sosyalleşmenin modern bir tarzı olan "görünmez [sanal] bir sosyal grup" meydana getirilebilir: "Aynı içeriği izleyen ve seyreden insanlar" grubu (akt. Kırel; 2012: 26)

Kitlesel haberleşmeye olanak sağlayan her türlü ortam veya imkân günümüzde medya olarak adlandırılmaktadır. Nitekim gazete, dergi, kitap, radyo, televizyon ve internet gibi mesajın kitlelere ulaşmasını sağlayan kitle haberleşme araçlarının, yani yazılı, sözlü ve görüntülü kitle iletişim araçlarının tamamı medya kavramı içinde toplanır (Yenen; 2012b: 426). Kitle iletişim araçları söz konusu olduğunda genelde hemen akla “ideoloji” gelir. İdeoloji genellikle, göstergeler, anlamlar ve değerlerin egemen bir toplumsal iktidarın, yeniden üretilmesine katkıda bulunmanın çeşitli tarzları anlamına gelir; ama aynı zamanda siyasal çıkarlar ile söylem arasındaki her anlamlı birlikteliği ifade eder (Karakoç ve Mert; 2013: 282). İdeoloji en genel anlamıyla bir değerler bütünüdür. İnsanın dünyayı algılama biçimidir. Dolayısıyla da ideolojinin bulunmadığı bir film de düşünülemez. Sinema sosyo-politik olarak modern kültürde çok önemli bir rol oynamaktadır. Gerçekliği böylesine güçlü ve inandırıcı biçimde sunması nedeniyle psiko-politik olarak izleyiciler üzerinde büyük bir etkiye sahiptir (Monaco; 2011: 249). Zira sinema hem temsil eder hem de gösterir. Gerçeği, gerçek dışı olanı, bugünü, gerçek yaşamı, hafızayı ve rüyayı aynı müşterek zihinsel düzeyde yeniden birleştirir. Sinema insan ruhuna paraleldir. Her insanın kafasının içinde bir parça sinema vardır (Morin'den akt Diken ve Laustsen; 2011: 28). İzleyici filmlerdeki ideolojiyi genellikle göremez ve anlayamaz. Zira sinemada ideolojinin açıkça gösterilmemesi popüler filmlerin belki de incelenmesi gereken en önemli özelliğidir (Arslantepe; 2012: 180). Sinema, kitap, gazete ve tiyatrodan gerek ulaştığı seyir hacmi ve çeşidi, gerekse içerik ve sunuş tekniği bakımından önemli ölçüde ayrılmaktadır. Özellikle duygu ve bilinçaltı dünyasına hitap ederek tutumların oluşmasına ve değer yargılarının kökleşmesine yardım eder. Sinema aynı zamanda bir eğlence aracıdır (Kırel; 2012: 48). Sinema, konuları sunuş biçiminde geniş olanaklara sahip olduğu için bir çeşit “rüya fabrikası” sayılmakta “seyirciye çok kez ömrü boyunca algılayamayacağı lüks ve ihtişam dolu sahneler, güzel giyinmiş kadınlar, büyük otomobiller, güçlü erkekler, yabancı diyarlar göstermek suretiyle, hayal yolu ile çeşitli ikameler” sağlamaktadır. Filmin başka bir özelliği belirli kimseler için değil herkes için olması yani genel izleyici kitle için yapılmasıdır. Bu bakımdan film çevrilirken belirli kimseleri değil tüm halkı göz önüne alır. Dolayısıyla da sinema seyircisi homojen değil, aksine heterojen bir kitledir. Sinemanın özel salonlarda yani sinema salonlarında çok sayıda insan tarafından aynı anda izlenebilmesi ise ayrıca önemli bir özelliğidir. Genelde sinema, özelde

popüler film bir yanıyla yanlış bilinci üretir, bir yanıyla bir sınıfın dünya görüşünü savunur ve aktarır, bir yanıyla toplumu bir arada tutan değerleri oluşturur ve toplumsal bir çimento işlevi görür, bir yanıyla da bütün bunları somut ve maddi bir pratik olarak yapar (Karakoç ve Mert; 2013: 283). Filmler, sosyal gerçekliğin şu ya da bu şekilde inşa edilmesine zemin hazırlayan psikolojik duruşları, dünyanın ne olduğu ve ne olması gerektiğine ilişkin ortak düşünceyi yönlendirerek toplumsal kurumları ayakta tutan daha geniş bir kültürel temsiller sisteminin bir parçasıdır (Ryan ve Kellner 2010: 38).

Kamera ister nesnel olayların tarafsızca çekilmiş görüntülerini aktardığı yanılsamasını, isterse kendisini gizlemeden seyirciye bir film izlediğini hatırlatsın, sinema perdesinde olup biten her şey belli bir görüş açısının ürünü, yani kurmaca bir yapıdır. Konu, biçem, bu biçemi ortaya çıkaracak kamera hareketleri, kamera açıları, çerçeveleme, ışık ve renk düzenlemeleri, sesin kullanımı, motifler, simgeler, eğretilmeler sonuçta sinemacının seçimidir; onun çevresine, dünyaya, olaylara “nasıl”, “nereden” baktığı ile ilişkilidir, dolayısıyla da “ideolojik”tir (Güçhan; 1999: 226). Bunun için de her film az ya da çok siyasidir, zira her film ideolojik bir sistemin ürünüdür. Film, söz gelimi, bireyin önemli olduğu ve dünyada bir farklılık yaratabileceği, kendini geliştirebileceği, büyük zaferler elde edebileceği, çabasının mükâfatlandırılacağı, parasal rahatlık ve dengeli bir evliliğin en büyük mükâfat olacağı yönündeki kanı gibi belli bir ideolojik yapıyı destekleyebilir. Her film ekonomik sistemin bir unsuru olduğu gibi ideolojik sistemin de bir parçasıdır; sinema ve sanat ideolojik sistemin farklı kollarıdır (Büker ve Topçu; 2008: 103).

İdeolojiyi bireylere kabul ettirme rızayla gerçekleşir. Rıza için bireylerin iknası, ahlaki, entelektüel ve kültürel şekilde olabileceği gibi fiziksel güç, zorlama ya da baskıyla da yapılabilir. Gramsci, yeniden düzenlenen ve hiç durmadan kendini yenileyen hegemonya ile egemen ideolojinin zamanın değişimine karşı korunduğuna dikkat çeker. Kültürün özünü oluşturan hegemonyada, egemen iktidar, hâkimiyeti altındaki insanların rızalarını kazanmak amacıyla stratejilere başvurur. İzleyiciler üzerinde etkili olan programlar özellikle kamuoyu oluşturmak için yapılmış olan siyasal programlar veya yönlendirici yayınlardan ziyade bunların dışında kalan filmler, reklamlar, diziler ve eğlence programlarıyla bir dereceye kadar da haberlerdir. İzleyiciler bu programları seyrederek ancak farkında olmadan etkilenirler (Karakoç ve Mert; 2013: 283). Sinema filmleri herhangi bir durumu yansıtmaktan çok, o durumun

tasarlanan belli bir biçimini oluşturmak üzere seçilmiş ve birleştirilmiş temsili öğeler yoluyla birtakım tezler ileri sürer, bunu yaparken, seyirciye belli bir konumu ya da bakış açısını telkin ederler (Ryan ve Kellner 2010: 18). Zira bütün sanat eserleri için geçerli olan bir söylem, kitle iletişim araçları doğal olarak sinema için de geçerlidir. "Hiçbir eser, onu ortaya çıkaran yaratıcıdan, yaratıcının içinde bulunduğu, toplumsal, kültürel, sosyo-ekonomik, psikolojik ilişkilerden soyutlanamaz" (Kıraç; 2008: 51). Filmler de, izleyiciyi etkileyebilmek ya da yönlendirebilmek için teknolojinin bütün imkânları kullanılarak tasarlanır. Sinema toplumların modernleşme sürecinde modellerin izlenmesi ve taklit edilmesi noktasında önemli bir fonksiyon yüklediği gibi bir takım değerlerin toplumsal bellek üzerine işlenmesi noktasında birçok ülkede kullanılmıştır. Günümüzde kitle iletişim aracılığı ile her kesimin hayranlık duyabileceği değerler yaratılmakta ve bunların yaşama aktarılmasına çalışılmaktadır. Anılan değerler, birbirinden farklı temalar sayesinde kompleks bir takım süreçlerin de etkisiyle tetikleyici etkileşime uygun bir zemin hazırlamakta ve modernleşme ideolojisinin oluşumuna zemin hazırlamaktadır (Karakaya; 2008: 7).

Netice itibariyle 19. yüzyılın sonlarında (1895) bir halk eğlencesi olarak ortaya çıkan sinema, daha sonraları izleyicilere daha zengin ve daha cazip mesajlar sunmak için sinema tekniğinin ilerlemesiyle farklı özelliklerinin keşfedilerek hemen kullanılmasıyla, eskisinden çok farklı yani sadece bir eğlence aracı olmanın ötesinde yeni bir anlam ve işlev görmeye başlamıştır. Sinemanın sınırları, çerçevesi, mesajları onu üreten ideoloji tarafından belirlendiği için her film bir yönüyle ideolojik ve politiktir. Sinema tamamen yapımcı ve yönetmenlerin anlam dünyalarıyla -yani ideolojik bakışlarıyla- örülür (Büker ve Topçu; 2008: 103-104). Dolayısıyla sinemanın insan üzerinde ona yeni bir kültür ve yaşama şekli kazandırma ve toplumları geleneksel yaşamlarından modern yaşam şekilleri yönünde dönüştürme etkisinin olduğunu da (Kirel; 2005: 27) unutmamalıyız. Ayrıca sinema sanatının bu muazzam etkinliği ve çok yönlülüğü hem siyasal iktidar hem de siyasal iktidara muhalefet edenler için de ayrı ve özel bir öneme sahiptir. Zira devlet için kimi zaman sinemayı kontrol edebilmek kimi zaman da ondan politik fikirlerini halk katmanlarına empoze edebilmek için bir propaganda aracı olarak yararlanmak, muhalifler için ise sinemayı bağımsız ve eleştirel bir imkân olarak siyasal iktidara karşı etkin kullanma işlevi açısından önemli bir kanal olmuştur (Başgüney; 2011: 60-61). Öyle ya da böyle dünyanın her köşesinde insanlar

uzun süredir büyük bir merakla film izlemek için sinemaya gidiyorlar. Zira yaşamdakine benzer görüntülerin karanlık bir ortamda, beyaz perde üzerinde belirmesi sanırım herkese cazip geliyor (Abisel; 2014: 1). Bu karanlık ortam insanları bir şekilde etkisi altına almaya ve onlara hayal/rüya satmaya devam ediyor.



İKİNCİ BÖLÜM

TÜRK SİNEMA TARİHİNDE DİN, TOPLUM VE MODERNLEŞME

1. TÜRK SİNEMA TARİHİ

1.1. Sinemanın Ülkemize Girişi

1895 yılı, çeşitli sinema araçlarının laboratuvar deneylerinin tamamlanıp, arka arkaya gerçek muhatabı olan seyircileriyle bulunduğu Refiğ'in tespitiyle "hareketli görüntünün" ortaya çıktığı değil, çekilen filmin belli bir mekânda bir topluluk tarafından seyredildiği yıldır (1996: 177). Lumiere Kardeşler'in yeni icat ettikleri "canlı fotoğraf makinesi" olarak da ifade edilen "sinematograf"larıyla 28 Aralık 1895 günü (Füruzan; 1996: 326) yapmış oldukları halka açık ilk gösterisi, aynı zamanda sinemanın "beyaz perde serüveni"nin de miladı olmuş ve sinematografin bu ilk gösterisi olağanüstü bir ilgi ve beğeniyle karşılanmıştı. Hemen ertesi yıl yani 1896 yılında dünyanın pek çok yerinden girişimciler bu yeni cihaza büyük ilgi gösterdiler. Dolayısıyla da sinematograf bir yıldan çok daha kısa bir zaman içinde dünyanın birçok noktasına ulaşmıştı. Osmanlı İmparatorluğu'nda ilk sinema gösterisi 1896 yılının sonları ya da 1897 yılının başlarında Sultan II. Abdülhamit'in huzurunda sarayda yapılmış, halka açık ilk gösteri ise daha sonra muhtemelen yine 1897 yılı içinde Weinberg tarafından Galatasaray'daki "Sponeck" birahanesinde gerçekleştirilmişti (Özön; 2013: 30-35, Dabağyan; 2004: 53, Kırel; 2012: 88).

Türk toplumunun, sinemayla, sinematografin icadının hemen ardından tanışmış olması (Yalsızuçanlar; 2008: 131) sinema tarihimiz açısından oldukça önemlidir. Modern bir cihaz olan sinema İstanbul'dan başlamak üzere imparatorluğun hemen tüm büyük şehirlerine kısa sürede ulaştı. Ancak 20. yüzyılın hemen başlarında sinema gösterilerinin imparatorluk genelinde yaygınlık kazanması ve büyük ilgi görmesine rağmen, ülkemizde yerli sinema filmi henüz doğmamıştı bile. Belki de dönem itibariyle imparatorlukta yaşanan ekonomik, siyasal ve toplumsal sıkıntılar, devletin içinde bulunduğu siyasi krizler, arka arkaya yaşanan savaşlar ülkemizde sinemanın gelişmesinin önündeki en büyük engel olmuştu. Bununla birlikte Balkan Savaşları sırasında sinemadan belgesel olarak yararlanılabileceğini kavrayan, ileri görüşlü kişi ve kuruluşlar da yok değildi. Bu kuruluşlardan biri de Rumeli Muhacirîn-i İslamiye Cemiyeti Merkez-i Umumîsi idi. Cemiyet adına Umûm Kâtip H. Hüsameddin, dönemin

Dâhiliye Nâzırı -İçişleri Bakanı- Talat Bey'e -Talat Paşa- bir mektup yazarak, savaşın acılarını dile getiren bir film yapılmasını istemiş ama maalesef bu talep Talat Bey tarafından çeşitli bahanelerle kabul edilmemişti (Özuyar; 2004: 40-41). Eğer cemiyetin söz konusu bu talebi o zaman kabul edilmiş olsaydı; muhtemelen bu girişim sinemamızın hem ilk örneklerinden birini oluşturacak hem de Balkan Savaşı'na ilişkin zengin bir arşive sahip olacaktık (Makal; 1999: 71). Ayrıca sinemanın önemini kavrayan cemiyetin bu teşebbüsü gerçekleşseydi belki de, Balkan Devletleri'nin aleyhimize yaptığı propaganda filmlerinin Batı kamuoyundaki inandırıcılığını da azaltmak mümkün olabilecekti (Önder ve Baydemir; 2005: 118).

Türk Sineması'nda muhtemelen ilk film 1905'te Yıldız Camii'nin avlusunda çekilmiştir, ancak yapımcı ve yönetmenin kim olduğu maalesef bilinmemektedir. Ama Selim Sırrı Tarcan'ın bu filmin çekiminde rehberlik yaptığı biliniyor ki, bu da filmi yapanların yabancı olduğu kanısını güçlendiriyor. Filme ilişkin elimizde net bir belge bulunamadığı için, bu filme kesin bir ifadeyle ilk yerli filmimizde diyemiyoruz (Önder ve Baydemir; 2005: 118). Diğer bir filmin çekimi ise 1909'da gerçekleşiyor. Bu filmle ilgili elimizde Serveti Fünûn Dergisi'nde yer alan bir fotoğraf var. Bunu çeken kişi ise Sigmund Weinberg'di. Ancak Weinberg'in bu filmi de maalesef bugün elimizde değildir. İstanbul'da 1908 yılı başlarında Fransız Pathe Freres firması "Tepebaşı Tiyatrosu"nda "Pathe Sineması" ya da "Cinematheatre Pathe" adıyla film gösterimine başlar. Bu gösterilerin daha cazip hale getirilmesi için yapılan promosyonlardan birisi de tiyatroya gelenlerin, tiyatrodan çıkarken kameraya alınarak onlara tekrar kendilerini izleme imkânı vermektir. Bu uygulama ilk film örneklerinden sayılabilir. Pathe, II. Meşrutiyet'in ilanıya tahta geçen V. Mehmet'in seyahatlerini ve ordusunu, yeni açılan parlamentonun açılışını da filme çekmiştir. Bu görüntüler "Osmanlı Parlamentosunun Açılışı" adıyla bir belgesel film gösterisi olarak "1 Mart 1909 gecesi yapılan prömiyeriyle diplomatlara, şık Pera seyircisine ve parlamento üyelerine sunulmuştur" (Kırel; 2012: 88-89). Bugün elimizde yapımcısının bilindiği ve günümüze kadar gelen bir film bulunmaktadır. Bu da Makedonya asıllı Manakis Kardeşlerin 26 Haziran 1911'de V. Sultan Mehmet Reşat'ın Manastır ve Selanik ziyareti sırasında çektikleri haber belgesel filmidir (Evren; 1995: 123). Manakis Kardeşlerin bu filmi neyse ki, ulaşılabilir durumdadır ve Makedonya Sinematek'inde muhafaza edilmektedir. Osmanlı'nın çok halklı yönetiminde ortaya konan bu sinema çalışmalarının Türk

sinema tarihi içinde yer alması doğaldır. O yıllarda Manastır kentinin canlılığı, sanatla, politikayla ve yeni fikirlerle ilgili olayları hemen gündemine aldığı da biliniyor (Füruzan; 1996: 327). İlk Türk filmleri arasında zikredeceğimiz bir diğer çalışma da Hamidiye Kruvazörünü konu alan 1913 tarihli belgeseldir ve film de ne yazık ki günümüze kadar ulaşamamıştır. Filmin çekimini anlatan gazete haberleri ile filmin sinemalarda gösterildiğine ilişkin çeşitli kanıtlar vardır ama bu filmi kimin çektiği bilinmemektedir (Önder ve Baydemir; 2005: 118).

Bu girişimlerden sonra Birinci Dünya Savaşı'nın başlarında Enver Paşa'nın emriyle "Ayastefanos'taki Rus Abidesi"nin yıkılışının (Uçakan; 1977: 17) filme alınarak "milli duyguların körüklenmesi" amacıyla bir propaganda malzemesi olarak kullanılması; bu propagandanın ruhuna uygun olarak da filmi yine bir Türk kameramanın çekmesi özellikle istenmiştir. O zaman henüz yerli bir kameraman yoktu. Ancak daha önce sinema operatörlüğü yapmış bir subay olan Fuat Uzkınay'ın bu işi yapabilecek en doğru kişi olduğu düşünülmüş olacak ki; Uzkınay, 14 Kasım 1914 günü yıkılan Rus Abidesi'nin yıkılışını filme almakla görevlendirilmiştir. Bu filmin görüntüleri elde olmadığı için çekilip çekilmediği konusundaki tartışmalar bugün de devam etmektedir. Bu film çekilmiş olsa da olmasa da -ki Uzkınay'ın film çekmekle görevlendirilmiş olmasının, filmin mutlaka çekilmiş olduğunun delili olacağına ama film kayıtlarının savaş ve işgaller gibi olağanüstü nedenlerden dolayı kayıp olduğu değerlendirilmektedir- genel olarak "Türk Film Tarihi"nin ilk filmi ve dolayısıyla da miladı kabul edilmektedir (Pösteği; 2005: 7, Evren; 2006: 7).

Fuat Uzkınay'ın çektiği kabul edilen bu belgesel filminden sonra Harbiye Nazırı ve Başkumandan Vekili olan Enver Paşa'nın Almanya ziyaretinde Alman ordusunda bir sinema kolunun olduğunu görmüş ve ordu sinemacılarının cephelerden çektikleri görüntüleri bizzat izlemişti. Bu ziyaretinde gördüklerinden oldukça etkilenen Enver Paşa, sinemanın kültür ve siyasal alanda ne kadar önemli ve etkili bir silah olduğunu idrak etmiş ve aynı kolun Türk ordusunda da kurulması yönünde talimat vermiştir (Dabağyan; 2004: 23). Bu emir üzerine 1915 yılında Merkez Ordu Sinema Dairesi - kısaca MOSD- kurulmuş ve hızla çalışmalarına başlamıştır (Özön; 2013: 51-52). Türk sinema tarihçileri genel olarak Fuat Uzkınay'ın "Ayastefanos Abidesi'nin Yıkılışı" (1914) adlı belgesel filmini -muhtemelen filmi çeken kişinin yani Uzkınay'ın Türk olmasından dolayı- Türkiye'de sinemanın başlangıcı saymakta ve çevrilen ilk Türk

film olarak kabul etmektedir. Ancak filmin kendisinin ve filme ait belgelerin olmayışı, ayrıca bu filmi gören şahıslara da rastlanmayışı nedeni ile bu konu henüz tartışılmaktadır. Sonuçta Fuat Uzkınay'ın ismi ilk Türk filmine imzasını atmamış olsa bile, ilk Türk yönetmen olarak tarihe geçmiştir (Evren, 1995, 94).

1. 2. İlk Dönem Türk Sineması

1915 yılının başlarında, Almanya'dan hemen sonra "Merkez Ordu Sinema Dairesi"ni kurmak suretiyle Türk Sinemasını başlatan bizzat Türk Ordusu olmuştur. Bu yüzden Türk Ordusu, Almanya'nın ardından bir ülkede sinemayı başlatan ve sinemayı askeri sahada değerlendiren ikinci ülke ordusu olma onurunu taşır (Dabağyan, 2004: 23). Türk Sineması'nın ilk konulu filmlerini gerçekleştiren ise, Kurtuluş Savaşı'nda büyük yararlılık gösteren Kuvayi Milliye'nin ve Müdafaa-ı Hukûk Cemiyetleri'nin öncüsü olan "Milli Müdâfaa Cemiyeti" ve "Malûl Gaziler Cemiyeti"dir (Güçhan; 1992: 73). Türk Sinema tarihinde ilk konulu filmlerin, büyük olanaksızlıklar içinde ve savaş şartlarında yapıldığına şahit oluyoruz. Muhtemelen ilk konulu Türk filmi "Himmet Ağa'nın İzdivacı"dır. Zira 1914 yılında bir komedi piyesi olan "Himmet Ağa'nın İzdivacı", F. Uzkınay tarafından 1914 yılında filme çekilmeye başlanmış ancak I. Dünya Savaşı'nın patlak vermesiyle, oyuncuların büyük kısmının vatan hizmetine iştirak etmeleriyle film yarıda kalmış, daha sonra tamamlanarak nihayet 1918 yılında vizyona girebilmişti (Dabağyan; 2004: 30). Diğer filmler ise 1917 de Sedat Simavi'nin çektiği "Pençe", Ahmet Fehim Efendi'nin çektiği 1919 tarihli "Mürebbiye" ve "Binnaz"dır (Uçakan; 1977: 17). 1919'da "Malûl Gaziler Cemiyeti"nin desteğiyle "Mürebbiye"yi çeken Ahmet Fehim, İzmir'in işgalinin protesto edildiği İstanbul mitinglerini de filme almıştır. Türk Sineması'nın, o zamana kadar çevrilmiş en iyi filmi olan "Ateşten Gömlek", TBMM'nin üçüncü kuruluş yıldönümünde, işgal altındaki İstanbul'da ilk gösterimini yapmıştır. "Halide Edip Adıvar'ın Kurtuluş Savaşı sürerken bu savaşı konu alan romanından Muhsin Ertuğrul'un perdeye aktardığı film, ulusal duyguların doruk noktasına eriştiği bir anda izleyicinin karşısına çıkmış ve sinemanın, bir millet için en önemli olayları yansıtmada konusunda eşsiz gücünü göstermişti." Malûl Gaziler Cemiyeti'nin, Kemal Film'in ve "TBMM Orduları Film Teşkilatı"nın sinemacıları da ülkede cereyan eden önemli hadiseleri belgesel olarak filme alıyorlardı. Cumhuriyetin kuruluş döneminde "Türk sineması için bunlardan daha iyi bir başlangıç düşünülemezdi,

yepyeni bir düzene geçen ve bu düzeni kökleştirmek için bir dizi devrimlere hazırlanan genç Cumhuriyet içinde herhâlde sinemadan daha uygun bir yığınsal iletişim aracı bulunamazdı". (Önder ve Baydemir; 2005: 120- 122). Hakkı Süha Gezgin, filmle ilgili izlenimlerini şöyle dile getirmektedir:

“%95’i okuma bilmeyen bir memlekette kitaptan medet ummak, körlerin ressam olmasını beklemek kadar acayip ve faydasızdır. Kitap, mektepten sonra gelir. Sinemalardan en çok istifadeye koşacak biziz. Ateşten Gömlek’i seyretmeden, bu yeni keşfin ihatab-ı fâidesi hakkında bu kadar müspet bir imanım yoktu. Bugün hissediyorum ki, bu şubede çalışırsak, noksanlarımızın büyük bir kısmını telafi etmiş olacağız” (akt. Özön; 1995: 54).

Maalesef bu umutların hiçbiri gerçekleşmedi. Sinema resmi makamlarca nedense ihmal edildi. Atatürk’ün engin sezış gücüyle sinemanın önemini kavradığını gösterir çeşitli örnekler bulunmakla beraber, bunun uygulanması yolunda herhangi bir girişime rastlanmaz. Bunun yanı sıra sinema gösterim olarak desteklenmekle birlikte, yapım olarak, endüstri olarak aynı destekten maalesef yoksun kaldı. Metin Erksan'a göre (akt. Önder ve Baydemir; 2005: 122), Cumhuriyetin ilk yıllarında devletin sinemaya yakın ilgi göstermesi için çeşitli nedenler vardı:

Eskimiş, yıkılmaya yüz tutmuş bir imparatorluktan yepyeni bir düzene geçen, bunu kökleştirmek için birbiri ardına her alanda devrimlere hazırlanan genç Cumhuriyet için sinemadan daha uygun bir "yığınsal iletişim" aracı bulunamazdı. Cumhuriyet kurulduğunda 13 milyon olan nüfusun büyük çoğunluğu -dörtte üçünden fazlası köylüydü. Çeşitli bölgeler arasında yaşama düzeyi, toplumsal ve ekonomik yapı bakımından büyük farklılıklar vardı. Nüfusun yaklaşık yüzde doksanı okuma yazma bilmiyordu. Dolayısıyla da bu durumda sinemanın eğitim, kültür, sanat, propaganda gücünden yararlanmak kaçınılmaz bir fırsat ve hatta bir zorunluluktur. Cumhuriyet yönetiminin giriştiği ilköğretim zorunluluğu, tevhid-i tedrisat-öğretimin birleştirilmesi ve laikleştirilmesi-, harf inkılâbı, okuma-yazma seferberliği, halk dersaneleri, millet mektepleri, halkodaları, halkevleri gibi atılımlarla kendini gösteren eğitim ve kültür alanındaki adeta yeni bir seferberlik mücadelesinde sinemadan daha uygun bir araç bulunamazdı. Nitekim o yıllarda çok sıkı dostluk ve komşuluk ilişkilerinin kurulduğu SSCB bunun çok başarılı örneklerini vermekteydi ve bunlar Türkiye’de yakından takip edilmekteydi. Ne var ki bu alanda beklenen gelişme maalesef bir türlü gerçekleşmedi.

II. Dünya Savaşı’na kadar uzanan dönemde gösterimin desteklenmesi için çeşitli adımlar atılmıştır. Halkevleri için dışalım yapılacak sinema aygıtlarının çeşitli vergi ve resimlerden bağışık tutulmasını öngören bir yasayla en fazla 25 alıcı ve 100 gösterici satın alınmasına izin veriliyordu (Abisel; 1994: 58). Atatürk ilkelerine dayanarak sanatsal ve kültürel alanda faaliyet gösteren halkevleri ve halkodaları film gösteriminde de önemli görev yüklenmişlerdi. Kapatıldıkları 1950 yılında, 474 Halkevi ve 4.036

Halkodası diğer işlevlerinin yanında sinema izleme -halkevlerinin hemen hemen tamamında bir sinema salonu, halkodalarının çoğunun da gazla işleyen 16 mm'lik göstericileri vardı- imkânlarına da sahipti. Buralarda sürekli film gösterimi yapılırken, yazın da açık havalarda gösterimler düzenlenmekteydi. Bu gösterimlerde çeşitli ülkelerden film örnekleri yer almaktaydı. Örneğin; 1937'de Puşkin'in yüzüncü ölüm yıldönümü dolayısıyla Ankara Halkevi'nde düzenlenen Puşkin Gecesi'nde Sovyet yönetmeni Aleksandr Ivanovski'nin "Dubrovski" adlı filmi gösterilmişti (Önder ve Baydemir; 2005: 122). 1933'te yine Sovyet örneğine uyularak, Ankara-Samsun arasındaki 1002 kilometrelik demiryolu hattı boyunca bir tren katarıyla TCDD "Seyyar Terbiye Sergisi" düzenlemiş, 44 gün boyunca çeşitli etkinliklerin yanı sıra "projeksiyon vagonu" yardımıyla sürekli film gösterimleri gerçekleştirilmişti. Gösterilen bu filmler eğlendirici, avutucu uzun metraj filmler dışında, iç ve dış politik hedefler doğrultusunda güçlü bir silah olarak eğitici ve öğretici amaçlarla hazırlanan kısa filmleri de içermekteydi (Abisel; 1994: 47-48).

1. 3. Geleneksel Türk Sineması

Yüzyılı aşkın bir tarihe -14 Kasım 1914' te Ayastefenos'taki Rus Abidesi'nin yıkılışının filme alındığı ve ilk Türk filmi olarak kabul edilmesi göz önüne alındığında- sahip olan Türk Sinema tarihini, bir takım dönemlere ayırmak hele hele bu dönemleri kesin tarihlerle ifade etmek elbette ki çok zor hatta imkânsızdır. Ama tüm bu zorluklara rağmen bazı sinema yazarları, sinema tarihimizi çeşitli dönemlere ayırmakta hiç beis görmemişler, çok kesin tarihlendirme yapmaktan kaçınmakla birlikte bir takım dönemselleştirmelere gitmişlerdir. Mesela Nijat Özön "1896-1960 dönemi Türk Sineması Tarihi" adlı kitabında, söz konusu dönemi: 1- "Sinemanın Ülkemize Giriş Dönemi" (1896-1914), 2- "İlk Adımlar" (1914-1922), 3- "Tiyatrocular Dönemi I" (1922-1928), 4- "Tiyatrocular Dönemi II" (1928-1939), 5- "Geçiş Dönemi" (1939-1950) ve 6- "Sinemacılar Dönemi" (1950-1960) gibi tarihsel bir dönemselleştirmeye ayırmıştır (2013). Metin Erksan ise 15 Nisan 1959 tarihli aylık sanat dergisi "Durum"un 3. sayısında yayınlanan "Türk Sinemasında Gelenek Yokluğu" başlıklı yazısında, Türk Sineması'nı şu beş döneme ayırmıştır: 1- "Hazırlık Dönemi" (1896-1914), 2- "Kuruluş Dönemi" (1914-1923), 3- "Birinci Dönem: Muhsin Ertuğrul-Tiyatrocular Dönemi" (1923-1940), 4- "İkinci Dönem: Teknisyenler Dönemi" (1940-1947), 5- "Üçüncü

Dönem: Primitifler" (1947- ?). Yine Metin Erksan, 11 Haziran 1994 tarihli Cumhuriyet gazetesindeki "Sinemanın 100. Yılı" başlıklı yazısında ise Türk Sinemasını 10 döneme ayırmıştır.

1. 1895-1923 (29 Ekim 1923-Türkiye Cumhuriyeti Devleti kuruldu)
2. 1923-1932 (Sinema Filmlerinin Sansürüne İlişkin Yönetmelik Çıktı)
3. 1932-1939 (II. Dünya Savaşı başladı)
4. 1939-1945 (II. Dünya Savaşı bitti) (Çok partili dönem başladı)
5. 1945-1950 (14 Mayıs 1950 seçimleri)
6. 1950-1960 (27 Mayıs 1960 devrimi)
7. 1960-1971 (12 Mart 1971 Ordu Muhtırası)
8. 1971-1980 (12 Eylül 1980 Ordu Yönetimi)
9. 1980-1986 ("Sinema, Video ve Müzik Eserleri Yasası" yürürlüğe girdi)
10. 1986-1994 (Süregiden dönem) (Kirişçi, 2013).

Yapılan söz konusu dönemleştirmeler ve daha sonra yapılması muhtemel diğer başka dönemleştirmeler elbette sinema tarihimizin incelenmesi için son derece önemlidir. Bu tarihlendirmelerden birisi de İbrahim Yenen'in (2011) yapmış olduğu tarihsel dönemselleştirmedir. Yenen, Türk Sineması'nı kronolojik bir yaklaşımla genel olarak üç ana kategoriye ayırmaktadır: 1- "İlk Dönem Türk Sineması" (1922-1960), 2- "Geleneksel Türk Sineması" (1960- 1996) ve 3- "Yeni Türk Sineması" ya da "Yeniden Doğuş Dönemi" (1996- ?) (2011: 4). Bizim incelemek üzere olarak belirlediğimiz tarihsel dönemde, Yenen'in "Geleneksel Türk Sineması" olarak adlandırdığı döneme denk gelmektedir. Çalışmamızda bu dönemin ilk yarısı olan (1960-1975) yılları arasında çekilen filmler incelenmiştir.

İkinci Dünya Savaşı'nın başlarından itibaren -özellikle de 1940'ların ikinci yarısından itibaren- Türk Sineması yeni bir döneme girmiştir (Ayça; 1996: 135). 1939 ile 1950 yılları arasını kapsayan ve Tiyatrocular Döneminden, Sinemacılar Dönemine geçişi simgeleyen dönem; "Geçiş Dönemi" (Özön; 2013: 125) olarak adlandırılmıştır. Bu dönemde Muhsin Ertuğrul'un dışında birçok yönetmen ortaya çıkmıştır. Bu yönetmenlerin çektiği filmler konu açısından Tiyatrocular Dönemi'nden çok da farklı olmamakla birlikte, özellikle Mısır ve Amerikan melodramlarının etkisindeydi (Güçhan; 1992: 76). Çekilen çok sayıda film, genelde ya Mısır ya da Amerikan melodramlarını yeniden çevrimleridir. Toplumsal ve siyasal konularsa neredeyse hiç işlenmemiştir. Erman Şener'in ifadesiyle; "Türkiye'de kuruluş halindeki sinema, kendisini içinde yaşadığı toplumun bir köşesi saymamakta, olaylara sırt çevirip, kendi türkülerini söylemeye devam etmektedir" (akt. Uçakan; 1977: 19). Aslında "Geleneksel Türk

Sineması" tanımlaması, ülkemizde İkinci Dünya Savaşı'nın ardından başlamış olan sinema alanındaki verimliliğin artık olgunluğa erişmiş olduğunun da bir ifadesidir (Kayalı; 2006; 37). Çünkü "1 Temmuz 1948'de çıkarılan bir kanunla sinema gelirlerinden alınan belediye vergisi"nde indirimle gidilmiş olması Türk Sinema tarihinin dönüm noktası olmuştur (Yağız; 2009: 32). Söz konusu kanunla yerli filmlerden hâsılatın %25'i yabancı filmlerden ise hâsılatın %70'i oranında eğlence vergisi alınması, yerli filmleri yabancı filmler karşısında çok avantajlı bir duruma getirmiştir. Bu avantajlar sonucunda ise film yapımıcılığı kârlı bir iş olmuş ve pek çok özel teşebbüs film şirketi kurarak -Türkiye'nin dört bir yanından özellikle Adana ve Kayseri'den kopup gelen tüccarlar Yeşilçam Sokağı'na hücum etmişlerdi (Uçakan; 1977: 30)- sinema sektörüne girmiştir. Sinema sektöründe yaşanan bu canlanmayla, Türk Sinema tarihinin en üretken dönemi de başlamıştır (Yağız 2009: 32).

Türk Sineması 1950'li yıllara kadar genel olarak Cumhuriyet ideolojisi çerçevesinde filmler çekmiş, ele alınan konular da egemen ideolojinin hedeflerine uygun olarak seçilmiş ve bu hedefleri yansıtır biçimde işlenmiştir. Bu durum elbette Cumhuriyet yöneticilerinin sinemaya doğrudan müdahale etmesinden ziyade dönemin tek yönetmeni Muhsin Ertuğrul'un, Cumhuriyet ideolojisine inancını, bağlılığını ve dünya görüşünü dışavurmak için filmler yapmasının sonucudur. Ertuğrul'un sinema anlayışı devletin o dönemdeki kültür politikası ile uyum içindedir. Zira devlet geçmişle tüm bağlarını koparma ve Batı uygarlığı temelinde yeniden yapılanma sürecindedir. Toplumun asırlardır yaşattığı geleneksel değerleri ve yaşam biçimleri terk edilerek; Batı uygarlığı topluma benimsetilmeye çalışılmaktadır (Güçhan; 1992: 75). Cumhuriyet'in ilk yıllarından itibaren sinema, opera, bale ve güzel sanatların birçok alanının aksine "yüksek sanat" olarak değerlendirilmemiş, dolayısıyla da desteklenmemiştir. Sovyetler Birliği, Almanya ve İtalya'nın yaptığı gibi resmi ideolojinin yaygınlaştırılmasında bir propagandan aracı olarak da kullanılamamıştır. Dolayısıyla da Türk Sineması ancak 1940'ların sonlarından itibaren ortaya çıkan özel film şirketleri tarafından çekilen filmlerle esas karakterini oluşturmaya başlamıştır (Duruel Erkilic; 2012: 82). Başka bir ifadeyle Türk Sineması 1950'lerden itibaren ticari sinema hüviyetini kazanmaya başlamıştır (Yorulmaz ve Blizek; 2014). 1950 öncesi dönemde toplumun istekleri doğrultusunda ve onunla ilişki kurarak bir sinema gerçekleştirilebilme maalesef mümkün olmamıştır.

Refiğ, 1950 öncesi Türk Sineması'nı herhangi bir estetik ve felsefi kuramı olmayan bir ölçüde anonim sayılabilecek "zenaat" işleri olarak değerlendirerek; 1950 öncesine kadar Türkiye'de "sinema sanatı" diye bir kavramın varlığından bahsedilemeyeceğini, yapılanlarında olsa olsa "filmcilik" olabileceğini ifade eder. Türk Sineması'nın gerçek bir sinema olarak -hem dünya görüşü hem estetik hem de düşünsel boyutlarının olduğu bilincine ulaşılmış olduğunu özellikle vurgulayarak- ancak 1950'lerde ortaya çıktığını belirtir. Kendi ifadesiyle de "Benim için 'Türk Sineması', 'Kanun Namına' ile başlamıştır" diyerek bu görüşlerini somutlaştırır. O'na göre 1950'lere kadar bir ülke sineması olarak "Türk Sineması"ndan bahsedilemez, bahsedilen sadece Türkiye'de çekilen filmlerdir. Tam anlamıyla "Türk Sineması" nitelemesi 1950'lerin getirdiği şartların sonucu olarak ortaya çıkmış fiili bir durumdur (1966: 179-183). Gerçekten de 1950'li yıllar Türk Sineması için yeni bir dönemin başlangıcını veya bir toparlanmayı simgelemektedir. Kimi araştırmacılara göre Ömer Lütfi Akad'ın 1949 yılında yapmış olduğu bir Halide Edip Adıvar uyarlaması olan "Vurun Kahpeye" adlı filmiyle başladığı kabul edilen, ama ağırlıklı olarak yine Akad'ın çektiği 1952 tarihli "Kanun Namına" filmiyle başladığı kabul edilen (Kayalı; 2006: 24), (Uçakan; 1977: 127), (Refiğ; 1996: 179) -"Kanun Namına" filmi Kayalı için kameranın sokağa çıkmasının miladı, Uçakan içinse sinemanın tiyatrocuların etkisinden kurtulmasının miladı, Refiğ içinse Türk Sineması'nın miladıdır- bu dönem, artık Tiyatrocular Dönemi'nin sonu olmuş, yeni dönem de Sinemacılar Dönemi olarak ifade edilir olmuştur (Özön; 2013: 156). Bu dönemin bir diğer adı da "Yeşilçam Dönemi" dir (Ayça; 1996: 135). Yeşilçam Dönemi, çok tartışılmasına rağmen, Türk Sineması'nı 1980'li yıllara kadar etkisi altına almıştır.

1950'lerdeki iki olay Türk Sineması'nı özellikle etkilemiştir. Bunlardan birincisi; 1948 tarihli "Rüsüm İndirimi Kanunu" -ki bu kanun yerli filmlerin yabancı filmlerle rekabet edebilmesi için yerli filmlere vergi avantajı getirmektedir-; diğeri ise, 1950'de Demokrat Parti'nin iktidara geçişidir (Uçakan; 1977: 19). DP'nin iktidara gelmesiyle, pek çok şeyde olduğu gibi -tek parti iktidarının sona ermesiyle beraber ekonomik, siyasal ve toplumsal yaşamda büyük değişiklikler olmuştur- sinema sektörü de ülkenin dışı açılma politikası ve rekabetçilikten oldukça etkilenmiştir. DP'nin iktidara geçişiyle birlikte hızlanan ekonomik alandaki gelişmeler, elektrik ve ulaşım imkânlarının yaygınlaşması o döneme kadar kentlerle sınırlı kalan sinema salonlarının kırsal alanlara

yayılmasını mümkün kılmış, halk eğlenmek ve hoşça vakit geçirmek için artık sinemaya gitmeyi tercih ederken; sinema salonları da yeni eğlenme ve sosyalleşme mekânları olmaya başlamıştır (Kirel; 2005: 296, Yağız 2009: 37).

Demokrat Parti'yle başlayan siyasi alandaki popülist politikalar sinemada da karşılığını bulmuştur. Böylelikle popülist “Yeşilçam Sineması” ortaya çıkmış ve Anadolu'nun çeşitli illerinden sinema salonu işletmecileri Yeşilçam'ı istedikleri gibi yönlendirmeye başlamışlardır. Bölge yapımcıları kendi istekleri doğrultusunda film sipariş etmeye başlamış ve birbirine benzeyen bir sürü film çekirmişlerdir (Koluvaçık ve Kula Demir; 2013: 2). Dolayısıyla Türk Sineması'nın “geniş kitlelerle en çok bulunduğu nokta popüler filmler” olmuştur. Bu özelliğinden dolayı popüler filmler halkın hayallerini, özlemlerini, günlük yaşantısını en çok yansıtan filmlerdir. Bu filmler genellikle masala benzemekte ve gerçekleşmesi mümkün olmayan birçok şeyi gerçekleştirmektedir. Çünkü seyirci, kendi hayatında gerçekleştiremediği ama olmasını da çok istediği arzularını, hayallerini ve amaçlarını filmlerde görmekten büyük bir haz duymakta ve rahatlamaktadır. Neticede Türk filmlerinin yönlendiricisi ve finansörü doğal olarak geniş halk yığınları olmuştur. 1950'li yıllardan itibaren halkın sinemaya ilgisi giderek artmış ve 1960'lı yıllarda da doruk noktasına ulaşarak sinemayla en çok bu dönemde ilgilenilmiştir. 1960'larda “seyirci sadece kendisi değil, ailesiyle hatta mahalleyle sinemaya gider olmuştur. Sinema salonları [yeni] sosyalleşme mekânı haline gelmiştir. Halk sinemada kendisini bulmuştur. Kendi kültüründen, yaşamından yansımalar görmüştür. Filmler halka sıcak ve samimi gelmiştir. Türk toplumu Türk sinemasını yönlendirmiştir” (Yağız 2009: 14). Engin Ayça (1996: 136-137) Türk Sineması'nın içine düştüğü durumun temel nedenini devletin sinemaya gerekli desteği vermemesi olarak görmüştür:

Devlet, sahne sanatlarını ve orkestraları parasal olarak desteklerken... Yeşilçam ticari, dolayısıyla halk kitlelerinin isteklerine, beklentilerine uyan, popüler filmler üretmek durumuyla karşı karşıya kalmıştır. Bu, Yeşilçam'ı giderek, dönemin siyasetiyle uyum içinde, popülist bir çizgi izlemeye kadar götürmüştür. Yeşilçam ticari bir sinemadır. Yeşilçam popüler bir sinemadır. Yeşilçam popülist bir sinemadır. Yeşilçam halkın geleneksel sözlü kültür yapısına eklemlenmiş, onunla bütünleşmiş bir sinemadır.

Bu ve benzeri pek çok sebep Türk Sineması'nda sanatsal yönü ön plana çıkan kaliteli yapımların artmasını engellemiştir. Amerikan ve Mısır filmlerinin yeniden çevrimleri yapılmaya devam etmiş, bölge yapımcılarının istedikleri tarzda, gişe başarısı elde edebilecek filmler yapılmış, onların istediği oyuncular sinemalarda boy göstermiş,

kişisel konular tekrar edilmiş ve Türk Sineması toplum meselelerinden son sürat uzaklaşmıştır. Türk Sineması açısından bir Rönesans olacağı düşünülen Yeşilçam dönemi, hayal kırıklığından öteye geçememiştir (Koluçak ve Kula Demir; 2013: 2-3).

Demokrat Parti'nin iktidarıyla başlayan değişim rüzgârları, cumhuriyetin kuruluşundan itibaren geçerli olan ekonomi politik yaklaşımda keskin bir dönüşüm meydana getirmiş ve uygulanmakta olan devletçi ve üretim esaslı politika yerini, özel sektör destekli ve tüketime dayalı ekonomik politikalara bırakmış, kapitalist ekonomik sisteme eklemlenme süreci hızlandırılmıştır. Özel girişimin desteklenmesi, zengin olmayı ve fırsatçılığı önceleyen politikalar, toplumsal anlamda gerçekleşecek olan değişimlerin de önünü açmıştır. 1950'lerle birlikte özellikle kentlerde Amerikan kültürünün ve buna bağlı olarak gelişen tüketim kültürünün kendisine bir alan bulduğunu belirtmek gerekir. Kırsal kesimdeyse kentin cazibesi kendisini göstermiş, kırdan kente göçün yoğunlaştığı yeni bir döneme girilmiştir. Bu durum, hem kırdan kente göç eden insanlarda hem de kentte yaşayan insanlarda travmatik sorunları da beraberinde getirmiştir (Güçhan; 1992; 32-36).

27 Mayıs askeri darbesi bütün bu değişim ve dönüşümlere dair eleştiri ve tepkilerin sonucu gerçekleşmiştir. Darbeyle beraber hem siyasi, hem toplumsal, hem de ekonomik yapı bir kez daha değişime uğramıştır. Bu durum sanatsal alanda da kendisini göstermiş ve 1960-65 yılları arasında “toplumcu bir sanat” anlayışının yeşermesini sağlayacak sosyo-politik altyapıyı hazırlamıştır. Özellikle ilerici olarak tanımlayabileceğimiz “kentsoylu orta tabakalar arasındaki yakınlaşma, toplumcu ve demokratik öğeler taşıyan bir anayasanın kabulü, sanayi burjuvazisinin ticaretle zenginleşen tabakalara karşı sağladığı üstünlük ve planlı ekonomiye geçiş” (Daldal; 2003: 104), bu altyapının temel taşlarını oluşturmuştur. 27 Mayıs darbesiyle birlikte gündeme gelen yeni görüşler, Türk Sineması'nda da yankısını bulmuştur. Bu yeni görüşleri destekleyen 1961 Anayasası, sinemaya görece özerk bir ortam sunmuş, daha önce tabu olan, korkulan, konular ele alınıp işlenmeye başlanmıştır. Türk sinemacıları toplumsal konulara eğilmişler, yönetmenler sinemanın öz ve biçiminde “dil” sorununu ele alabilmişlerdir. Sinemanın ticari araç olduğu fikri birkaç yönetmen tarafından kırılmaya başlanmasına ve yeni dönemin getirdiği özgürlük ortamında gerçekleştirilen bu yeniliklere rağmen, Türk Sineması'nda yozlaşma da maalesef durmamıştır.

Dönem 1965'lere dek süren özerk yapısına rağmen, yozluktan pek uzaklaşamayan bir dönemdir. Sıradan aile filmleri, arabesk melodramlar, sulu güldürüler en büyük ağırlığı

oluşturur. Yaşanılan film enflasyonu, çok sayıda dar bütçeli, düzeyi düşük filmler anlamına gelir. Harcamalar az tutularak, mümkünse aynı anda iki film çekilmektedir. Tamamen ticari amaçlı, Anadolu'ya çalışan 'paravan' yapıdaki küçük yapım şirketleri bu işin öncülüğünü yürütmektedirler. Uyarlama ve taklide dayalı, belirli kalıplarda el çabukluğu ile kotarılan filmler, konusu birbirinden türetilmiş, torna işi ürünlere benzemektedir. Furyalar, fotoroman uyarlamaları, diziler, ilerleyen yıllarda moda olacak salon güldürülerinin, polisiye ve dinsel filmlerin, westernlerin ve cinsel filmlerin başlangıcı olur. Her furya birkaç mevsim sürüp sona erer... Bu dönemde sinemacılar oldukça çok para kazanırlar ve bu olanaklara göre alınan sonuç yetersizdir (Mukadder Çakır Aydın, akt. Koluvaçık ve Kula Demir; 2013: 2).

Türk Sineması'nın yozlaşmaya devam ettiği bu dönemde alternatif sinema denemeleri de yapılmıştır. 1960'larda yönetmenler, İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra ortaya çıkan İtalyan "Yeni Gerçekçilik", Fransız "Yeni Dalga" gibi Avrupa'daki sinema akımlarının etkileriyle, sinemada yeni arayışlara girmişlerdir. Bu doğrultuda filmler yapmaya başlamışlardır. Bu arayışlardan ilki "Toplumsal Gerçekçi Sinema"dır.

1. 3. 1. Toplumsal Gerçekçi Sinema

Metin Erksan'ın 1960 tarihli "Gecelerin Ötesi" (Uçakan, 1977: 24) filmiyle başlayan yeni bir dönemin adı olarak ifade edilen "toplumsal gerçekçi sinema", Türk Sinema Tarihi'ni yazanlar tarafından tercih edilmiş bir tanımlama değildir. "Gecelerin Ötesi" filmiyle başlayan bu dönemde çekilen bazı filmlerin Yeşilçam geleneğinden ayrılan içeriklerinden dolayı "iyi niyetli" bir takım sinema yazarlarının vermiş olduğu bir isimdir. Yoksa toplu bir hareket ya da yeni bir akım söz konusu değildir. Ülkede böylesi bir akımın doğmasına ne ekonomik koşullar, ne ülkenin sinema geçmişi, ne de sinema adamlarımızın birikimleri elverişliydi (Teksoy; 2009b: 914-915). Dolayısıyla da bırakın "toplumsal gerçekçi sinema" akımı diye bir sinema akımını, böyle bir dönemin varlığı bile hâlâ tartışmalı bir konudur. Zira bu ilk "toplumsal gerçekçi sinema"yla ilgili estetik ve toplumsal boyutları göz önünde bulundurulduğunda tam bir uzlaşma sağlandığı söylemek zor görünmektedir. Bununla birlikte "toplumcu gerçekçi sinema"yla ilgili bir manifestonun da olmayışı, bu tartışmayı daha da ateşlemiştir (Daldal; 2003: 105). "Toplumsal gerçekçilik", Uçakan'a göre 27 Mayıs İhtilali'nin ardından bütünüyle su yüzüne çıkan "Marksist" zihniyetin Türk Sineması'ndaki yansımasıdır (Uçakan; 1977: 23). Ancak, ülkemizde özellikle 1960-1965 döneminde böyle bir sinema anlayışının varlığını hepten inkâr etmek de mümkün değildir.

Metin Erksan, Halit Refiğ, Memduh Ün, Ertem Göreç gibi yönetmenlerin öncülüğünü yaptığı "toplumsal gerçekçi sinema" anlayışının esinlendiği temel kaynakları ikiye ayırmak mümkündür. Bunlardan ilki, İtalyan "yeni gerçekçilik" akımıdır. Diğeri Türk Edebiyatı'ndaki toplumcu harekettir. "Toplumsal gerçekçi sinema"; özellikle Yaşar Kemal, Fakir Baykurt, Orhan Kemal, Kemal Tahir ve Vedat Türkali gibi önde gelen yazarlarla başlayan Türk Edebiyatı'ndaki "toplumcu hareketin" sinemadaki yansıması olarak görülmüştür. İlk önce bir köy edebiyatı oluşturulmuş sonra da şehir, kırsaldan kente göçün getirdikleri, kentteki işçilerin, emekçilerin yaşayışları Türk edebiyatının konusu olduğu gibi Türk Sineması'nın da konusu olmuştur (Koluvaçık ve Kula Demir; 2013: 3-4). Bu ana esin kaynaklarının zenginliğine rağmen Türk Sineması'nda bu oluşumun bir teorik altyapı ürünü olduğunu söylemek mümkün değildir. İlk önce pratiğini vermeye başlayan filmler, zamanla "toplumsal gerçekçilik" adını almaya hak kazanmıştır. "Toplumsal gerçekçi sinema" akımı, Uçakan tarafından Marksist zihniyetin sinemaya yansıması olarak eleştirilse de böylesi bir zihinsel yapının sinemaya yansıması sadece bir "tavır" ve bir "endişe" düzeyindedir, yoksa bilimsel yönüyle bir bütün olarak Marksizm savunusu olduğunu iddia etmek pek mümkün değildir. Uçakan'a göre "toplumsal gerçekçi sinema" akımı, aslında 1960'a kadar çekilen yerli filmlerin genelde toplumsal gerçeklerden uzak, yıllarca "göbek havası" ile uyutulan, sinema salonlarında yaklaşık 1,5 saat boyunca ya bol bol "gözyaşı" döken ya da "kahkaha tufanı"na boğulan halkın, ülke gerçekleriyle yüzleştirilme çabalarının bir ifadesidir. Ona göre toplumsal gerçekçilik: "sanatıyla, siyasetiyle Türkiye'nin geri kalmışlıktan kurtulma savaşına katılma çabası[dır]. Sosyal problemlere yönelinmeli; hakları gaspedilen, ezilen, horlanan emekçi kitlelerin meseleleri, şehirleşmenin ve sanayileşmenin getirdiği sonuçlar incelenmeli; bunlara çözüm yolları araştırılarak, kuru hayalcilik atılmalıdır" (1977: 25-26). Uçakan'ın kısmen de olsa bu olumlu ifadelerinin aksine Nijat Özön, toplumsal gerçekçi akımı ağır bir şekilde eleştirmiş, ülkede "toplumsal gerçekçilik" adıyla anılabilecek bir akımın hiçbir zaman var olmadığını ifade etmiştir. Çünkü bu dönemde çekilen filmler, kaynağını o dönemin toplumsal, kültürel üretim ilişkilerinden almış olsalar da bilinçli, dürüst ve derinlemesine bir gerçeklik hedefi ortaya koyamamış, sadece sansürün el verdiği ölçüde toplumsal konulara dokunabilmişlerdir. Özön, "(B)u işi moda olduğu için bile yapanlar vardı" diye özetleyerek, Batı'da bir moda olduğunu ve bunun Türk Sineması'nda da yansımasını

bulduğunu belirtmiştir. Scognamillo da "toplumcu gerçekçi" diye bir akımın varlığından söz etmenin mümkün olmadığı noktasında Özön'le hemfikir olmakla birlikte, söz konusu bu akımı daha çok bir "formül" veya "kodlama" olarak değerlendirmiş ve sonrakilere ortam hazırlayan bir etiket niteliği taşıdığını ifade etmiştir (akt. Koluçak ve Kula Demir; 2013: 4).

1965 yılına gelindiğinde Türk Sineması'ndaki toplumsal gerçekçi anlayış yavaş yavaş etkisini yitirmeye başlamıştır. Uçakan'a göre Türk Sineması'nda "toplumsal gerçekçi akım"ın etkisini yitirmesinde iki başat etken söz konusudur. Öncelikle 1965 yılında yapılan seçimlerde Demokrat Partisi'nin devamı olan Adalet Partisi'nin seçimleri kazanmasıyla, Türkiye yeniden sağ ideolojinin hâkim olduğu bir ortama sürüklenmiştir. Bu noktada Adalet Partisi'nin ipleri eline almasıyla beraber, toplumsal gerçekçi sinema anlayışına da ket vurulmuştur. Neticede "toplumsal gerçekçi" film çeken yönetmenlerin hemen hemen hepsi ideolojik bir amaç gütmemelerine rağmen Marksist bir etiketle film yapmaları zora girmiştir. Toplumcu gerçekçi anlayışın etkisini yitirmesinin bir diğer nedeni, bu anlayışı temsil eden yönetmenlerin kendi içlerinde birbirleriyle çatışmaları ve yollarının ayrılmasıdır (Uçakan; 1977: 36).

1. 3. 2. Halk Sineması (Ulusal Sinema)

Sinemayı başından itibaren ihmal eden devlet, nihayet sinemaya ilgi göstermeye karar verir ve Turizm ve Tanıtma Bakanlığı tarafından Türk Sineması'nın sorunlarının tartışılması amacıyla 1964 yılında "1. Türk Sinema Şurası" düzenlenir. Türk Sineması'nın sorunlarının tartışılması amacıyla düzenlenen bu şura, maalesef Türk sinemacıları arasında bütünleşmenin, dayanışmanın sağlanmasının aksine keskin bir ayrışmanın da başlangıcı oldu. Halit Refiğ'e (1996) göre, Türk Sineması'nın içinde bulunduğu sorunlarının tartışılması ve çözüm yolları aranmasını amaçlanan şuraya, aslen sinemanın dışında olan bir grup aydınının iyi sanat ve iyi film yapanlar ile kötü sanat ve kötü film yapanlar çatışması haline dönüştürmesi damgasını vurmuştur. Bu aydınlar o zamana kadar yapılan filmlerin sanat değeri taşımadığı ve ülke sinemasının tek parti döneminde ortaya çıkmış olan "Batıcı kültür siyaseti"yle de uyum göstermediğini savunmuşlardır. Dolayısıyla yapılan şuranın ülke sinemasını devlet eliyle "zapturapt" altına alınacak merkezi bir kurum kurulmasını talep etmekteydiler. Refiğ "1956 yılından beri çok yakın düşündüğümüz Nijat Özön ile yollarımız o gün

ayrıldı" der ve şöyle anlatır "Bana göre Özön, toplum/kültür kaynakları ve seyirci boyutlarını karşısına almak pahasına bir platonik (ve batıcı) sanat ideasına saplanıp kalmıştı. Ben soyut bir sanat anlayışı içinde seyircisinden ve genelde halktan kopuk bir sinemanın yaşayamayacağı düşüncesine varmıştım." Bu tartışma artık Türk Sineması'nda yeni arayışların da başlangıcı olmuştu. Bu arayışlardan ilki "ulusal sinema" anlayışının ortaya çıkmasıydı. Refiğ, haklı olarak yukarıda zikredilen bu tartışmalarla ilgili olarak "sinemanın toplumsal temeli, kültür kaynakları, film-seyirci ilişkisi beni 'ulusal sinema' kavramına götürdü" diyecektir. Refiğ, "ulusal sinema" kavramının ortaya çıkmasında en büyük esin kaynağının Kemal Tahir ve onun romanları olduğunu açık yüreklilikle vurgular. "Kemal Tahir'in benim üzerimdeki en büyük etkisi, Türk toplumunun Batı toplumlarından çok farklı, hatta çoğu zaman karşıt bir tarihi gelişme çizgisine sahip olduğu temel düşüncesi idi" (1996: 183-184).

Esasen "Ulusal Sinema" kavramından daha önce "Halk Sineması" kavramı ortaya atılmış ve halk sineması "halka dönük sinema" olarak nitelendirilmiştir. Bu akımı savunanlara göre devlet tiyatroya gösterdiği ilgiyi sinemaya göstermemiş, maalesef Türk Sineması kendi olanaklarıyla gelişmek zorunda kalmıştır. Neticede Türk Sineması seyircisinin desteğiyle ayakta kalmış ve halk sinemasının işlevi seyircinin istedikleri ve gereksinimleri doğrultusunda film yapmak olmuştur. Sinemaya düşen görevde halkın büyük çoğunluğunun arzu, istek, hayal ve özlemlerini gerçekleştirmek olmuştur. Böylece ülkede halkı bilinçlendirmeye yönelik filmler değil, tersine halkı eğlendirici, oyalayıcı, günlük stres boşalımını sağlayıcı isteklerden oluşmuş filmler çekilmiştir. Refiğ'in (2013: 89) "Halk Sineması" tezi özetle şöyledir:

Türk Sineması yabancı sermaye tarafından kurulmadığı için emperyalizm sineması, milli kapitalizm tarafından kurulmadığı için burjuva sineması, devlet tarafından kurulmadığı için devlet sineması değildir. Türk Sineması Türk halkının doğrudan doğruya film seyretme ihtiyacından doğan ve sermaye değil emeğe dayanan bir sinema olduğu için halk sinemasıdır.

Refiğ'in bu tanımlamasından yola çıktığımızda Türk Sineması'nın sosyo-ekonomik yapısı, işçinin yapımçıya, yapımçının işletmeciye, işletmecinin ise seyirciye - halka- bağlı olduğu adeta bir zincir gibidir ve her biri diğerine sıkı sıkıya bağlıdır. Bu filmler gerçek sermayelerle değil, işletmecilerden alınan avanslarla yapıldığı, yani halkın parasıyla çekildiği için, ne devlet sineması ne de bir sınıfın sinemasıdır. Filmler her yönüyle halkın arzu ve isteklerine göre şekillenmek zorunda kalmıştır.

Sinemaya "toplumsal gerçekçi" olarak başlayan Halit Refiğ, sonra fikirlerini değiştirerek toplumsal gerçekçi filmler yapmaktan vazgeçmiştir. Refiğ, halkçı sinema yapmaya başladığı dönemlerde, toplumsal gerçekçi anlayışta çektiği filmlerini "sakat" şeklinde değerlendirmiştir, böylece o dönem yapmış olduğu işleri reddetmiş ve batı özentisi bir dönemden vazgeçildiği şeklinde yorumlamıştır. Refiğ'e göre; Türk halkı, toplumsal gerçekçi yönetmenler tarafından yanlış değerlendirilmiş, toplumcu gerçekçiliği yanıltma olarak görmüş ve buna bağlı olarak da kendi öz değerlerinden kopmuş bir sinema olarak yorumlamıştır. Refiğ, toplumsal gerçekçi, Batı etkisindeki yönetmenlerin, Türk toplum yapısıyla ilgili yapmış oldukları analizleri geçersiz olarak nitelendirmiş, batılı terimlerle Türk toplum yapısının açıklanamayacağını ve toplumsal değerler açısından birbirlerinden tamamen farklı olduklarını savunmuştur. Bundan dolayı Türk Sineması kaynağını Türk kültürüne ait kaynaklardan almalıdır (2013: 89),

Scognamillo halk sinemasını ideolojik bir kuram olmaktan çok ekonomik ve estetik bir kuram olarak değerlendirmiştir (Koluaçık ve Kula Demir; 2013: 7). Aynı görüşte olmasalar da halk sinemasını savunanlar Yeşilçam sinemasını önemsemiş ve Yeşilçam'ın halk sinemasının oluşmasında önemli katkılarının olduğunu savunmuştur. Böylelikle estetik ve ekonomik kriterler göz önüne alındığında halk sinemasının temellerinde Yeşilçam sinemasının varlığı reddedilemez (Refiğ; 2013: 90-93). Bir süre sonra halk sineması da yozlaşmış ve ulusal niteliğini yitirmiş ve birbirinin aynısı olan filmler yapılmıştır. Öncülüğünü Halit Refiğ ve Metin Erksan'ın yaptığı yönetmenlerin ortaya attığı "Halk Sineması", "Ulusal Sinema" tezinin öncüsüdür. Bu yönetmenler halk sineması teziyle ortaya attıkları düşüncelerini, ulusal sinema teziyle beraber teorileştirmişlerdir. Ulusal sinema görüşü, 1966-1967 yıllarında, Yeşilçam'ın halkı sadece eğlendiren ve oyalayan filmlerinin karşısına teorik altyapısı Metin Erksan, Halit Refiğ gibi yönetmenler ve Türk Film Arşivi gibi kurumlar tarafından oluşturulan bir akım olarak çıkmıştır. Onaran, bu akımı destekleyenlerin tezini şöyle belirtmektedir:

Türk insanının bin yıllık kültürünün oluşturduğu bir davranış bütünlüğü, kendi sorunlarını vurgulamada kendine özgü bir deyiş özelliği vardır. Sinemada bu özelliği belirleyen bir görsel anlatım aracı olmalıdır. "Nasıl bir Fransız Sineması, bir Amerikan Sineması, Bir İngiliz Sineması, Bir Hint Sineması ya da Japon Sineması varsa, sessiz olarak gösterildiğinde bile kendi özelliklerini belirleyen bir Türk Sineması ortaya koymakla ancak Ulusal sinema yaptığımızı savunabiliriz" (akt. Koluaçık ve Kula Demir; 2013: 7).

Ulusal sinema yaklaşımı, hem toplumcu gerçekçi sinemaya, hem de sonrasında gün geçtikçe yozlaşan halk sinemasına bir tepkinin ürünü olarak doğmuştur. Ama ulusal sinema yaklaşımını özü itibarıyla, Sinematek'in başını çekmiş olduğu batılı anlayışta film yapımına tepkinin ürünü olarak değerlendirilebilir. Çünkü batılı anlayışta yapılan sanatsal üretimlerin halktan kopuk olduğu ve Türk ulusunu yansıtmadığı eleştirisi sıklıkla işlenmiştir. Bunun karşısına ise, emperyalist yayılma karşısında ulusal bağımsızlığı temel alan ve emperyalizmi sadece ekonomik değil, aynı zamanda kültürel bir bağlama da oturtan bir tezle ortaya çıkmışlardır. Türk Sineması'nın ulusal hedeflere ulaşmak için milli kaynaklardan ve halkından başka bir desteğinin olmadığını savunmuşlardır. Eğer halktan destek gelmezse, bilinçli bir devlet politikası güdülmeli ve yaşatılmalıdır (Refiğ; 2013: 93). Ulusal sinemacılar kendi tezlerine bilimsel bir altyapı bulmak için, Kemal Tahir'e sarılmışlardır. Ulusal sinema yanlıları Türk toplumunun Orta Asya'dan getirdiği öz kültürü, kendi bünyesinde erittiği ve başkalaştırdığı İslam kültürüyle de yoğurarak, geleneklerin ağır bastığı ortamda belirli siyasi ve toplumsal bilince ulaşması, içinde bulunduğu ekonomik sorunları da bu bilinç içinde çözümlemesi gerektiği savlarıyla yola çıkmışlardır. Özellikle Kemal Tahir etrafında toplanan bu sinemacılar tüm sanatlar için ulusallığı savunmuşlardır. Ulusal sinemacılar arasında Metin Erksan, Ömer Lütfi Akad, Atıf Yılmaz Batıbeki, Duygu Sağıroğlu gibi birçok yönetmen gösterilse de bu grubun homojen bir yapıya sahip olmadığı da malumdur. 1960'larda yapmış oldukları filmler, ideolojik olarak yekpare olmasa da kullanmış oldukları dilin benzerliği sayesinde Ulusal Sinema Akımı içinde yer almışlardır. 1960'ların sonundan itibaren ulusal sinema akımı etkisini giderek kaybetmiş ve yerini, bir anlamda devamı olan, milli sinema akımına bırakmıştır. Teorik olarak aynı kaynaklardan beslenen Ulusal ve Milli sinema akımlarında ideolojik bir ayrım söz konusu olmuştur. Ulusal sinemacıların Osmanlıcı ve Kemal Tahir etkisinde geliştirmiş olduğu anlayışın karşısında, Milli sinemacıların Osmanlıcı olmanın yanında, dini motiflere daha fazla atıf yapan ve milliliği de dinsel motiflerle ören anlayışı bulunmaktadır. Teksoy'a göre aslında "Ulusal Sinema" kavramının İslamcı yazar ve yönetmenler tarafından İslam Dini ve İslam Ahlakına uygun bir yaşam biçimi öneren farklı bir versiyonu olarak "Milli Sinema" ortaya çıkmıştır. Başka bir ifadeyle "Milli Sinema" kavramı "Ulusal Sinema"nın İslamleştirilmiş versiyonudur (2009b: 918) .

1. 3. 3. Devrimci Sinema

"Ulusal Sinema" ile yaklaşık aynı dönemde ortaya çıkan "Devrimci Sinema", dönemin bir diğer tartışma konusunu oluşturmaktadır. Aslında Türk Sineması'nda "Devrimci Sinema" tartışmaları, "Toplumsal Gerçekçi" sinemayla birlikte başlamıştır. Her iki grubun da ortaya çıkmasında en önemli etken 1961 sonrası kurulan Türkiye İşçi Partisi ve dünyadaki gelişimine paralel olarak yeniden yeşermekte olan antiemperyalist, ulusal kalkınmacı sosyalist harekettir. 25 Ağustos 1965'de işadamı Şakir Eczacıbaşı tarafından "Batı anlamında bir Türk Sinema sanatının oluşturulması" gayesiyle İstanbul'da kurulan "Sinematek" in söz konusu bu gayesi, Marksist zihniyetli yöneticiler tarafından "devrime katkı" şekline dönüştürülmüştür (Uçakan; 1977: 74). Dernek çatısı altında bir araya gelen Aziz Albek, Onat Kutlar, Şakir Eczacıbaşı, Hüseyin Baş, Muhsin Ertuğrul, Macit Gökberk, Nijat Özön, Sabahattin Eyüboğlu (Başgüney; 2011: 62) gibi çoğu sinema yazarı isimler, öncelikle, sinema sanatının ortaya çıkmasında etkili olan filmler başta olmak üzere, İtalyan "Yeni Gerçekçilik", Fransız "Yeni Dalga" gibi akımların içinde yer almış yönetmenlerin -Godard, Antonioni, Fellini, Truffaut vb- filmlerini izleyerek ve tartışarak dönemin Türk Sineması'na ilişkin tespitlerde bulunmuşlardır (Teksoy; 2009b: 921). "Devrimci Sinema" grubu, film izleyip tartışmalar yapmanın yanı sıra; kitap, afiş, fotoğraf, senaryo, arşivcilik ve film gösterimleri gibi birçok etkinlik düzenleyerek Türkiye'de batılı anlamda bir sinema kültürünün oluşmasına katkıda bulunmuşlardır. Yayın organları olan "Yeni Sinema" dergisi sayesinde yurtdışında çekilen filmlerin en önemlilerinin tanıtılmasında ve gösterim şansı bulmasında önyak olmuşlardır.

"Sinematek" etrafında toplanan Devrimci sinemacılar, Yeşilçam'ın basmakalıp yapısının dışında emperyalizm karşıtı bir sinema anlayışının da ilk savunucularıdır. "Yeşilçam Sistemi"ni acımasızca eleştiren "Devrimci Sinemacılar"a göre, asıl sorun içinde bulunulan sistemin kökten değiştirilmesidir. Onlar, Yeşilçam'ı bir şeylerin sebebi olarak değil, sinema piyasasını da içine alan kapitalist düzenin siyasi, iktisadi ve ahlaki sonucu olarak görmüşlerdir (Başgüney; 2011: 56-57). Hollywood ve Yeşilçam'ı aynı kefeye koyan ve her ikisinin de uyuşturucu sineması olduğunu savunan Devrimci sinemacılar "toplumdaki sınıfsal çatışmaları sergileyen, ezilen sınıfların haklarını savunan, geri kalmışlığın ve yoksulluğun sorgulandığı, gelişmiş bir dil kullanan" (Kuyucak Esen; 2010: 74) bir sinema önermişlerdir. Böylece dönemin Türk

Sineması'nın içinde bulunduğu durum eleştirilmiş; sinemaya gerçekçi ve politik bir yaklaşımın gerekliliği savunulmuştur. Bu anlamda "Yeşilçam Sistemi"nin tamamen değişmesi için, sistemli politik eylemler yapılması gerekliliğinden bahsedilmiştir. Bu durumda öncelikle yapılması gereken şeylerin başında, politik eyleme geçebilecek kitleyi oluşturmak gelmektedir. Kitleyi yaratabilme noktasında bilincin içten mi, yoksa dıştan mı olması gerektiği kaygısı "Sinematekçiler"i ikiye bölmüştür. "Bu husus (strateji), devrimci zümreyi siyasi hayatta olduğu kadar sinemada da ikiye ayırmıştır.

[1] -Ya, bizzat bugünkü Türk Sineması'nın içine girerek, mevcut kuralların elverdiği nispette devrime yararlı filmler yapmak [2] - Veya bu günkü sinemanın tamamen dışında yapım ve dağıtım örgütleri kurarak, kendi başına bir devrimci sinema piyasası oluşturmak" tır. 1960'ların sonuna doğru Sinematek'ten ayrılarak "Genç Sinema" (1968) dergisini çıkaran bir grup, Yeşilçam dışında bir sinema piyasası oluşturmayı düşünmüş, bağımsız yapımlar yapmayı amaçlamıştır. Bu istekleri doğrultusunda 8 mm ve 16 mm kısa filmler çekip bunların halkla buluşması için kısa film yarışmaları düzenlemişlerdir (Uçakan; 1977: 74-76). Aralarında Mutlu Parkan, Ahmet Soner, Jak Şalom gibi isimlerin de olduğu "Genç Sinema" dergisi etrafında toplanan Sinemacılar, 67 ilde dağıtım şebekeleri kurmayı hayal etmişler, bunun gerçekleşmeyeceğini görünce de kendilerine ait, 8 mm ve 16 mm kameralarla grev, miting görüntüleriyle belgesel filmler çekmişlerdir. Daha sonra da çeşitli parti, dernek, birlik ve kulüplerde gösterimler düzenleyerek militan sinema yapmayı amaçlamışlardır (Koluçak ve Kula Demir; 2013: 5). Sinematek derneğinde devam eden Onat Kutlar ve arkadaşları ise sinemada Yılmaz Güney, Atıf Yılmaz, Ömer Lütfi Akad, Süreyya Duru, Ertem Eğilmez gibi idealist yönetmenlerle yakın ilişkilere girmiş, Türk Sineması üzerine sempozyumlar, açık oturumlar, seminerler, özel gösteriler düzenlemişlerdir (Uçakan; 1977: 75-76). Devrimci sinemacılar dönemin politik olaylarından, İtalyan "Yeni Gerçekçilik" ve Fransız "Yeni Dalga" akımlarından önemli ölçüde etkilenmişlerdir. Zaten "Sinematek" de Fransız "Yeni Dalga" hareketinden esinlenilerek kurulmuştur. Devrimci sinema anlayışının ilk örneği 1970 yılında Yılmaz Güney'in hem başrol oynadığı hem de yönetmenliğini yaptığı "Umut" filmidir. Güney, filmde doğrudan politik göndermeler yaparak temsil ettiği akımın amacını açıkça ortaya koymuştur. Zaten Devrimci sinemacıların amacı, halkı aydınlatmak, onların politikleşmelerine katkıda bulunmak, onları eyleme geçirmektir. Bu döneme kadar Türk

Sineması'nda politik temaları bu kadar açıkça kullanan bir sinema anlayışı daha önce zaten hiç görülmemiştir (Koluçık ve Kula Demir; 2013: 5) .

1. 3. 4. Milli Sinema

“Milli Sinema” akımı, 1969–2010 yılları arasında Türk sinemasındaki din temsilinin İslamcılık düşüncesi aracılığıyla gerçekleştirilmiş formunu ifade etmektedir. Çünkü İslamcılık özü itibariyle ideolojik bir özelliğe sahiptir. Bu sebeple “Milli Sinema” akımı genel olarak sinemanın İslamcılığa yansıtılmış bir formunu temsil etmektedir (Yenen; 2012a: 242). İslamcılığın sanat pratiği olarak da nitelendirilen “Milli Sinema” bir bütünlük arz etmekten ziyade İslamcılığın genel karakteristiğine uygun olarak bazı dönemlerde özellikle “milliyetçi”, “muhafazakâr”, “devrimci” hassasiyetlere yaptığı vurgularla da farklılıklar içermektedir.

Teorik olarak çok daha gerilere giden bir derinliğe sahip olan "Milli Sinema" akımının fikri kökenini N. F. Kısakürek'in 7 Eylül 1943 tarihli Büyük Doğu'da yer verdiği "...sinema, fikir ve ruhun emrine geçtiği takdirde, şüphesiz ki, azametli bir imkân ve inşa planı... [olabilir]" şeklindeki ifadelerine kadar götürülebilir (Uçakan; 1977: 176). Her ne kadar daha sonraki yıllarda da çeşitli fikir ve düşün adamı "Milli Sinema" ihtiyacına defalarca vurgu yapmış olsalar da genel olarak "Milli Sinema" akımı genel olarak 1970'de pratik olarak Yücel Çakmaklı'nın "Birleşen Yollar" filmi ve teorik olarak ise Milli Türk Talebe Birliği Sinema Kulübü'nün çalışmalarıyla başladığı kabul edilir. Dolayısıyla, "Milli Sinema" kavramının bir akım haline gelmesinde en büyük etkenin "Milli Türk Talebe Birliği" (MTTB) bünyesinde faaliyet gösteren “Sinema Kulübü” olduğunu söylemek mümkündür. Zira bu anlamda MTTB'nin “Milli Sinema” akımındaki rolü, Sinematek'in devrimci sinema üzerindeki rolü ile benzerlik göstermektedir. Devrimci sinema fikrine sahip sinemacılar nasıl Sinematek etrafında birleşmişler ve düşüncelerini olgunlaştırmaya çalışmışlarsa Milli Sinema fikri de MTTB etrafında toplanan sinemacılar tarafından olgunlaştırılmaya çalışılmıştır. “Milli Sinema”nın manifestosu sayılabilecek bir toplantı, 10 Mart 1973 tarihinde dönemin önemli yönetmenleri Metin Erksan, Halit Refiğ, Duygu Sağıroğlu ve Yücel Çakmaklı'nın katılımları ile MTTB Sinema Kulübü tarafından yapılmıştır (Yenen; 2012a: 244). Toplantı sonucunda Milli Sinema kavramından anlaşılması gereken düşünce açık bir dille ifade edilmiştir. İsimlendirme sorunu nihayet 1974'te MTTB

"Sinema Kulübü" tarafından düzenlenen "Milli Sinema Meseleleri" açıkoturumundan hemen sonra netlik kazanmış ve akımın savunucusu yazarlar tarafından çeşitli dergi ve gazetelerde ilan edilmiştir. Bu yazarlardan Salih Diriklik'e göre: "...Milli Sinema'nın temeli, tamamıyla İslami bir düşünce ve anlayış şekline dayanır. (...) İslam inancının yansıdığı bir film ancak Milli Sinema olabilecektir" (akt. Uçakan: 1977: 181).

Aslında 1964 yılında düzenlenen 1. Türk Sineması Şurası'nda yaşanan fikir ayrılığıyla başlayan süreçte ortaya çıkan "Ulusal Sinema" tartışmalarına kadar götürülebilecek "Milli Sinema" akımının oluşumuna daha yakından bakmak konu hakkında bize derli toplu bir fikir verebilir. Türk Sineması'nın yerel kültürel kaynaklardan kopuk melodramik yapısını eleştiren ve Türk halkının öz değerlerine uygun filmler çekmeye yönelen Metin Erksan ve Halit Refiğ gibi yönetmenler, dönemin sinema kuruluşu "Türk Sinematek Derneği" etrafında şekillenen anlayışa karşı "Türk sinemasının asli kaynaklarına dönmesi" gerekliliğini savunmaktaydılar. Dolayısıyla bu yönetmenler de "millileşme" taleplerini ifade etmeleri sebebiyle isminde milli kelimesi bulunan bir kuruluşun -MTTB- sinema kulübü tarafından düzenlenen "Milli Sinema Açık Oturumu"na davet edilmişlerdir. Doğal olarak aynı oturuma Yücel Çakmaklı da katılmış ve Sinematek'e karşı oluşturulmaya çalışılan bu sanat ittifakı denemesi başta isim olmak üzere sinema anlayışı, dili ve üslubu konularında bir uzlaşmaya varılamamıştır. Erksan, Refiğ ve Sağiroğlu, sinemanın halka dönük ve yerelleşmesi anlayışını "ulusal" kavramıyla ifade etmeyi tercih ederken Çakmaklı bu düşüncüyü "milli" kavramıyla açıklamayı teklif etmiştir. Fakat genel bir bakışla "ulusal" ve "milli" kavramları üzerinden isimlendirme sorunu olarak görülebilecek anlaşmazlık, bu kavramların içeriğinin de farklı şekillerde anlaşıldığını ortaya koymuştur. Çünkü Çakmaklı, "milli" kavramını, ilim, sanat ve dinin belirlediği "milli kültürün" sinema diliyle anlatılması olarak yorumlarken Refiğ, "ulusal" kavramıyla kültürün seküler yönüne vurgu yapmaktadır (Yenen; 2012a: 245). Ayrıca Refiğ, ulusal kelimesini kullanmanın bir "tutum farkı" olduğunu da belirtmektedir. Zira, ulusal kelimesini ilericiler, milli kelimesini ise muhafazakârlar kullanmaktadır. Kaldı ki Refiğ, açıkoturumda ifade ettiği düşüncelerini yıllar sonra şu ifadelerle açıklığa kavuşturmuştur. "Ben ulusal kelimesini kullanırken çok bilinçli olarak milli kelimesini değil de ulusal kelimesini kullandım. Ulusal kelimesi milli kelimesine göre laik bir

özelliik taşıır. Onlar milli kelimesini kullanırken aslında dini anlamda kullandılar" (Türk; 2001: 263).

Milli Sinema Açık Oturumu neticesinde Türk Sineması'nda halkın tarihi değerlerini yansıtırma konusunda ortak hareket etme yani eylemsel ve kurumsal birlik sağlanamamıştır. Zira Çakmaklı, bu yeni sinema anlayışını “milli” olarak tanımlarken Refiğ “ulusal” olarak tanımlamış ve Erksan ve Sağıroğlu da Refiğ’e destek vermişlerdir. Neticede dönemin alanındaki tek yönetmeni Çakmaklı, “Milli Sinema” kavramının Türk Sineması'nda tescil edilmesini sağlamıştır. Çünkü söz konusu bu kavram ilk defa 1964 yılında Çakmaklı tarafından kaleme alınan “Milli Sinema İhtiyacı” başlıklı yazıda kullanılmıştır. Dolayısıyla Milli Sinema Açık Oturumu, “Milli Sinema” kavramını “ulusal” kelimesinden ayrıştırarak tanımlamış ve Türk sinema literatürüne dâhil etmiştir. Buna göre "milli sinema"nın en önemli görevi, Türk halkının kendi öz değerlerini yani "milli kültür"ünü ele almak ve yine "milli bakış" açısıyla çekecekleri filmlerle sinema perdesinde yansıtmaktır (Yenen; 2012a: 247).

1. 4. Yeni Türk Sineması

“Yeni Türk Sineması” genel anlamıyla, 90’ların ikinci yarısında başladığı kabul edilen ve genç bir yönetmen kuşağı tarafından oluşturulan, toplu bir hareket ya da bir akım olmaktan ziyade daha çok bireysel film örnekleriyle, teknolojik imkânların gelişmesiyle de özel görüntü, ses efektleri, dinamik kamera gibi yeni biçimsel özelliklerin sinemada kullanılmaya başlandığı, kültür endüstrisinin televizyon, reklam, müzik gibi kollarından da yararlanarak kendi içinde popüler sinema ve sanat sineması ayrımını barındıran bir sinemadır. “Yeni Türk Sineması” kavramı aslında çok uzun geçmişi olmayan farklı şekillerde tanımlanan ve sektörün içindekilerce de tam olarak ifadesini bulamayan bir kavramdır (Sevinç; 2014: 99). Doğal olarak kesin tarihsel ve sanatsal çizgiler içeren bir tanım yapılamadığından, “Türk Sinema Tarihi” hakkında yapılan bir takım dönemseller kavramsallaştırmalar gibi "Yeni Türk Sineması" kavramı da zaman zaman havada kalmaktadır.

Kronolojik gelişim süreci dikkate alındığında, “Yeşilçam” olarak isimlendirilen altın çağdan (1966–1975) sonra erotik filmler (1974–1980), video filmleri (1980–1987) ve Amerikan filmleri etkisiyle içine kapanan Türk Sineması, 1990’ların ikinci yarısından itibaren yeniden doğuş (1996- ...) kabul edilen bir sürece girmiştir (Yenen;

2011: 113). Türk Sineması geleneğinden farklı bir döneme işaret eden yeniden doğuş süreci, öncelikle sinema-seyirci ilişkileri açısından popülerleşmeyi de beraberinde getirmiştir. Çünkü "Eşkiya" filminin (Yavuz Turgul, 1995) 2,5 milyon kişi tarafından seyredilmesi ile başlatılabilecek dönemin devamında "Vizontele", "Gora", "Kurtlar Vadisi Irak", "Babam ve Oğlum" gibi filmler seyirci sayılarıyla azımsanamayacak başarılarla ulaşmışlardır. Seyircinin teveccühünü kazanmasıyla popülerliğini pekiştiren Türk Sineması, sanatsal filmlerle de ulusal ve uluslararası çevrelerde bir seviye kazanmaya yönelmiştir. Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz, Derviş Zaim, Reha Erdem ve Semih Kaplanoğlu gibi yönetmenlerin çektiği filmler uluslararası ödüller kazanmış, içerik ve üslup anlamında da Türk Sineması'nı geliştirmiştir. Fakat sanat ve popülerlik bağlamında ulaşılan bu seviyede dikkat çeken önemli noktalardan biri ise Türk Sineması'nın ele aldığı konuların çeşitliliği ve bu konulara yaklaşım tarzlarındaki değişikliklerde görülmektedir. Çünkü 1990'lı yılların sonlarından itibaren Yeşilçam geleneğinden uzaklaşan Türk Sineması, siyasal, toplumsal ve kültürel alanlardaki farklı konuları perdeye taşımaya başlamıştır. 12 Eylül darbesi, taşra hayatı, suç, kadın sorunları, terör, tarih, marjinal hayatlar, popüler tipler gibi konularla ilgili filmler, sayılarının fazlalığı, üslup ve içerik özellikleri ile Türk Sineması'nı yeni bir döneme taşımışlardır (Pösteki; 2005: 53-67).

Asuman Suner, "Yeni Türk Sineması" kavramını ilk kullanan isimlerden biridir ve "Yeni Türk Sineması" kavramını "Hayalet Ev" figürüyle tanımlamıştır. "Hayalet", unutulmaya karşı koyan, kendini zorla hatırlatan, geçmişini bugüne taşıyan, silinmeyen izdir ya da bastırılanın yeniden geri dönüşüdür. Bu anlamda "Yeni Türk Sineması" da gerek popüler, gerekse sanatsal kanatlarında, sürekli aidiyet temasına geri dönüp, Türkiye'de aidiyet etrafında yaşanan gelgitlerin, gerilimlerin, açmazların öykülerini anlatan bir sinemadır ve merkezinde de bir "Hayalet Ev" figürü vardır. Suner, hayalet kelimesinin hayal etmek kökünden geldiğinden yola çıkarak "Yeni Türk Sineması"nın merkezindeki bu "Hayalet Ev" figürünün aynı zamanda hayal edilen, düşlenen, özlemi duyulan, geçmişte sahip olunup yitirildiği düşünülen, idealleştirilen, nostalji duygusuyla anımsanan, romantik bir imgeye dönüşen bir aidiyet tasavvurunu simgelediğini ileri sürmektedir (Suner; 2006: 15). Bu anlamda Suner'e göre, "Yeni Türk Sineması", hem popüler dalda hem sanat sineması dalında kendini gösteren bir yapıdadır ve ister popüler ister sanat sineması dalında olsun "aidiyet" konusunu farklı açılardan

sorgulayan filmlerden oluşur. Bu filmlerde geçmişin nostaljik olarak hatırlanması sürekli yinelenen temalar olarak karşımıza çıkmaktadır (Atam, 2011).

Suner, “Yeni Türk Sineması”nın Yavuz Turgul’un "Eşkiya" (1996) filmi ile başladığını savunur. Suner’i buna iten sebep sinemanın öldü dendiği ve bir milyon seyircinin bile hayal olduğu bir dönemde "Eşkiya"nın iki buçuk milyon seyirciye ulaşması ve Hollywood sineması düzeyindeki teknik yapım kalitesine sahip olmasıdır" (Atam, 2011). “Yeni Türk Sineması” kavramından bahseden ikinci kişi Zahit Atam’dır ve Atam, “Yeni Türk Sineması” anlayışının "Eşkiya"dan önce "Tabutta Röveşata" ile başladığını kabul etmektedir. Atam’a göre “Yeni Türk Sineması”nı yeni yapan pek çok unsur vardır. “Yeni Türk Sineması”yla beraber izleyici davranışları köklü olarak değişmiş, genel seyirci sayısındaki artışın yanı sıra yerli seyirci sayısı da artmış ve Türkiye Avrupa ülkeleri arasında yerli yapımların en çok izlendiği ülke haline gelmiştir. Türk Sineması’na medyada geçmiş zamanlara nazaran daha fazla yer verilmeye başlanmış, filmler üzerine çıkan tartışmaların yanı sıra yönetmenlerle yapılan söyleşiler artmıştır. Ödül sistemleri tamamen farklı bir yörüngeye girmiş, daha önceki dönemlerde film yapmaya başlayan insanların büyük ödül almaları nadiren görülen bir durumken ‘Tabutta Röveşata’nın ardından genç yönetmenlerin filmlerine verilen ödüller de meşrulaşmıştır. Yapımcılık sistemi tamamen değişmiş, daha önceki yapımcıya bağlı sistem kırılmış, yönetmenler artık kendi yapımlarını kendileri organize etmeye başlamış ve yapımcı yönetmen tarafından kullanılan teknik bir elemana dönüşmüştür. Sinemacı yetiştirme anlayışı ve usta-çırak ilişkisi bitmiş ve her yönetmen kendi kendini yetiştirmeye başlamıştır. Hatta birçok yönetmen bu durumu ulus ötesine taşıyarak dünya çapında isimlerden ya da fikirlerden etkilenecek film yapmıştır. Son olarak “Yeni Türk Sineması”nda geçmişin ilkel anlatım formlarından ve kaba tekniğinden büyük ölçüde uzaklaşmıştır. Yeşilçam’ın sosyolojik bir anlamı varken bugünkü sinemada sadece seyirlik bir şey vardır. Ayrıca Atam’a göre sansürün yapısı, devletin teşvikleri, hükümetlerin kültür politikaları, medyanın Türk Sineması’na karşı tavrı, sinemamızın toplam iktisadi ölçeği, festivallerin önemi ve kamusal yaşamda kapladığı yer, sinema sektörünün örgütlenmesi ve özel sektörün sinemayla olan ilişkisi gibi değişim biçimleri de "yeni" ifadesini kanıtlayan nesnel dayanaklardır. Bu dayanakları da sinemanın epistemolojisi, temaları, anlatı biçimleri, sanatçılarımızın toplumsal yaşamdaki algılanma, ödüllendirme ve topluma ulaşabilme şekilleri, onları etkileyebilmeleri,

filmler tartışmaları ve basın sinemayla kurduğu ilişki gibi alanlarda görmek mümkündür (Sevinç; 2014: 99-100).

2. MODERNLEŞME, DİN, TOPLUM VE TÜRK SİNEMASI

2. 1. Türkiye'de Din ve Toplum

Sosyolojik olarak “insanın evrende kendini evinde hissetmesini sağlayan kognitif ve normatif bir yapı olarak” (Coşkun; 2010: 61) tanımlanan dinin toplumla ilişkisi insanlık tarihi kadar köklü bir tarihsel geçmişe sahiptir. İnsan bireysel olarak herhangi bir dini inanca sahip olmayabilir, dolayısıyla da dini inancı olmayan insanın varlığı tarihin her döneminde söz konusu olabilir. Ancak dinsiz bir toplumdan bahsetmekse neredeyse imkânsızdır. Zira tarihin hangi dönemine gidilirse gidilsin nerede bir insan topluluğu varsa, orada din de vardır (Freyer; 2013: 53). Dolayısıyla bir anlamda insanlık tarihini “din tarihi” olarak okumak ve anlamakta mümkündür (Okumuş; 2012: 96). Bu tarihsel ve sosyolojik gerçeklik, doğal olarak modern toplumlar için de geçerlidir. Sekülerleşmeyle adeta özdeşleşmiş modern çağ toplumlarında da etkinliğinin nispeten azalmasına rağmen din, varlığını az ya da çok devam ettirmiştir. Hatta öyle ki, sekülerleşme ideolojisinin temel iddiası olan ve toplumlar ilerledikçe dinin gerileyeceği ve özellikle marksizmin öngördüğü gibi tarihin son aşaması olan komünist toplumlarda da (Richter; 2012: 75) artık dinin tamamen yok olacağı öngörüsünün aksine son yıllarda dinin yeniden canlanması da ispat etmiştir ki (Küçükcan; 2005: 110-111) din; modern olsun geleneksel olsun tüm toplumlar için hala vazgeçilmez toplumsal bir gerçekliktir. Aslında din ve toplum arasındaki kadim ilişkiler, aslında çok kapsamlı bir konudur ve müstakil çalışmayı fazlasıyla hak etmektedir. Ancak biz burada konumuz sınırlılığı açısından din toplum ilişkilerinin temel unsurlarına değinmekle yetineceğiz. Tabiatıyla hiçbir dini inanç bireylerin içinde yaşadığı “sübjektif bir tecrübe” olarak kalmaz ve kalmamıştır. Aksine “somut bir şekil veya tavır olarak objektifleşir.” Böylece din ve toplum karşılıklı birbirlerini etkilerler. Çünkü din bir toplumda yayılıp yerleştikten sonra o toplum içinde değerler, inançlar ve davranış tarzlarıyla kendini gösterir ve toplumun diğer kurumlarıyla etkileşime girer. Böylece din, toplumun bireylerini dini ve sosyo-kültürel açıdan bütünleştirir (Akyüz ve Çapcıoğlu; 2012a: 43).

Başka bir ifadeyle din toplum ilişkileri karşılıklı bir ilişkiler bütünüdür ve dinin toplumu etkilemesi gibi toplum da dini etkileyebilmektedir. Dinin toplumu etkilemesi genel olarak birbirinden farklı ama aynı zamanda da birbiriyle sıkı sıkıya bağlı unsurlarda kendini gösterir. İnsanın kişisel ve toplumsal, özel veya kamusal yönleri bulunduğu gibi dinin bir inanç sistemi olarak kişiye etkisi bu yönleri de kapsayacak şekilde olacaktır. Din, öncelikle insan bireyini, hem kitabi hem davranışsal hem psikolojik hem sosyolojik olarak sosyal hayatın hemen her alanında etkilemektedir (Okumuş; 2012: 97). Sonuçta her din inananlarına yeni “bir zihniyet” kazandırır. Bu yeni zihniyet, toplumsal hayatın tüm boyutlarında da etkili olur. Dolayısıyla herhangi bir dinin getirdiği zihniyet inananlarının hem çevreye, tabiata dair tasavvurlarını belirlemede yani dünyayı anlama ve anlamlandırma şekillerinde hem de aile, eğitim, ekonomi ve siyaset gibi sosyal hayatın diğer pek çok yönünde de etkili ve belirleyici olabilir. Weber’e göre, dinler bu etkisiyle bir ekonomik ve toplumsal ahlâk yaratır. Bu ahlâkın da temeli dini inançlara dayanır ve çerçevesi bu inançlarca belirlenir. Neticede bütün din sistemlerinde toplumsal ve ekonomik ahlâk ilkeleri, insanın toplumsal davranışlarını doğrudan veya dolaylı bir biçimde etkiler ve toplumsal yapıyı belirlemede büyük bir rol oynar (Akyüz ve Çapcıoğlu; 2012b: 48). Dinin toplumu etkileme konusunu bir kaç başlıkla daha somutlaştırılabilir. Dinin toplumsal olarak "zihniyet kazandırma", "bütünleştirme", "motivasyon sağlama", "sosyalleştirme", "sosyal kontrol sağlama", "kültürü oluşturma, koruma ve aktarma", "toplumsal yapıyı değiştirme" ya da "toplumsal değişime direnme", "düzenleme", "meşrulaştırma" "kimlik kazandırma" (Okumuş; 2003: 83-96 ve 2012b: 67-86) gibi daha pek çok toplumsal işleve sahip olduğunu söylemek mümkündür.

Toplumun dini etkileme konusuna gelince, zaten her din başlangıçta içinden çıktığı toplumun etkisi altındadır. Din sosyologları, toplumun dini etkilerini incelerken ilkel dinler ve evrensel dinler arasında bir ayrıma giderler. İlkel toplumlarda dini inançlar ve Tanrı tasavvurlarında olduğu gibi dini bayramlar, ritüel ve ayinler üzerinde de toplumsal yapı etkilidir. Neticede inanç ve ibadetler toplumsal yapının etkisini taşır. İlkel dinler, doğal olarak belli toplumsal şartlarda ortaya çıkar ve belli toplumsal zümreler tarafından yaşatılır. Evrensel dinler ise, ilkel dinlerin belirli bir topluma ait olmasının aksine tüm insanlığa hitap eder ve bu yüzden de yayılma eğilimi gösterir. Dolayısıyla ilkel dinler gibi belirli bir toplum, sınıf veya zümrenin tek elinde/etkisinde

değildir (Akyüz ve Çapcıoğlu; 2012a: 46). Ancak farklı toplumlara yayılmasından dolayı her zaman yayıldığı toplumların sosyal, siyasal, ekonomik, coğrafi ve kültürel özelliklerinden etkilenme potansiyeline sahiptir. Özellikle toplumsal değişim dönemlerinde din toplumun etkisine maruz kalmaktadır. Örneğin modern çağın en büyük iddiası olan sekülerleşme sürecinde başta Avrupa toplumları olmak üzere hemen hemen tüm toplumlarda bir gerileme hatta yer yer yok olma noktasına gelmiştir. Bu gerileme ve yok olma durumu toplumsal değişimin dini olumsuz yönde etkilemesine bir örnektir. İkinci Dünya Savaşı sonrasında ise dinin dönüşü ya da dini canlanma (Okumuş; 2013: 361) diye ifade edildiği şekliyle din dünya genelinde tekrar bir yükselme dönemine girmiştir. Dinin yeniden canlanması toplumsal değişimin dini olumlu yönde etkilediğine bir örnek kabul edilebilir (Okumuş; 2003: 95-96).

Bizim toplumumuzda da din toplum ilişkileri çok uzun soluklu bir tarihsel geçmişe sahiptir. Osmanlı'dan Cumhuriyet'e uzanan tarihsel süreçte siyasetten ekonomiye, kültürden eğitime kadar hemen her alanda Türk toplumunun gündelik hayat pratiklerinin şekillenmesinde dinin veya dini inançlardan mülhem geleneksel inançların ağırlıklı etkisini görmek mümkündür. Kuşkusuz Osmanlı İmparatorluğu dini bir devletti ve devletin tebasıyla ilişkileri her şeyden önce bu çerçevede değerlendirilmelidir (İnalçık; 2010: 15). Cumhuriyet ise laik bir devlettir, devletin dine ve topluma karşı tavrı da bu çerçevede değerlendirilmelidir. Resmi olarak Osmanlı'nın baskın dini özelliklerinin aksine Cumhuriyet dinin etkisinden arındırılmış bir idari mekanizmaya sahiptir. Bu gerçeklikle birlikte toplumsal olarak resmi dini söylem ve politikalarının dışında hem Osmanlı hem de Cumhuriyet döneminde dinin toplumsal etkisi özellikle tarikat ve cemaatler üzerinden devam etmiştir (Efe; 2013: 131). Osmanlı'da cari iki ayrı dini yapı -"bir tarafta medrese eğitiminden yetişerek devlet teşkilatlarında görev alan ve devletin sosyal hayatı kontrol altına almasında devlete büyük katkı sağlayan ve zaman içinde de babadan oğula geçmek suretiyle bir nevi aristokratik özellik kazanan merkez yani resmi ulema (ulema-yı rüsum), diğer tarafta halkla iç içe yaşayan, halkın sorunlarına da tercüman olan ve hiçbir şeyi miras yoluyla edinemeyen tarikat mensubu fakir şeyh ve derviş sınıfından oluşan çevre yani alt tabaka uleması yer almaktaydı" (Uzdu; 2011: 94, Mardin; 2000: 26)- Cumhuriyet döneminde de -tekke ve zaviyelerin kapatılması(1925)ve doğrudan Başbakanlığa bağlı bir kurum olarak Diyanet İşleri Başkanlığı'nın (1924) kurulmasıyla, (Küçükcan; 2005: 118-119) dini hayatın devlet

denetimine alınmasına rağmen- bir şekilde varlığını sürdürmüştür. Toplumsal hayat üzerinde belirli bir etkiye sahip olan dini inançlar, tabiatıyla insanların davranışlarını, düşüncelerini, dünyayı kavrayışlarını ve hayatı algılayışlarını da yönlendirebilmektedir.

Dinin toplum üzerindeki etkilerine rağmen Mardin'e göre "bir modernite projesi olarak" Cumhuriyet'i kuran kadrolar, "İslam'ın günlük yaşamsal düzeyde önemli bir sembolik güç" (akt. Keyman; 2006: 18 ve 28) olduğunu görememişler ya da görmek istememişler ve dinin modernleşme sürecinde sekülerleşme ideolojisine uygun olarak tecridi bir şekilde zayıflayacağını düşünmüşlerdir. Özellikle İkinci Dünya Savaşı sonrasında tüm dünyada olduğu gibi ülkemizde de dini hayatta yeniden canlanma eğilimleri başlamıştır. 1950 seçimleriyle, iktidara gelen DP döneminde kısmen de olsa nefes alan İslami hareketler, 1970'lerden itibaren yükselişe geçmiş (Efe; 2012: 72-75, Buğra ve Savaşkan; 2015: 77), nihayet 3 Kasım 2002 genel seçimlerinden AKP'nin zaferle çıkmasıyla iktidar olmuşlardır. Ancak AKP iktidarına uzanan tarihsel sürecin başlangıcı Mardin'e göre, Mehmet Zaid Kotku ile başlar. Zira Kotku'nun etrafında toplanan Necmettin Erbakan ve Turgut Özal'ın da içinde yer aldığı bir grup üniversite öğrencisi, modernleşme ve batının üstünlüğünün esas dinamiğinin teknoloji olduğunu görmüşler ve bu tespit onların ana çıkış noktalarını oluşturmuştur (Dönmez; 2011: 42). Elbette bu siyasal bir sonuçtur ama bu siyasal sonucu doğuran toplumsal dinamikleri göz ardı etmemizi gerektirmez. Yaklaşık bin yıllık tarihsel bir geçmişe sahip Türk Müslümanlığı (Demirel; 2007: 234), diğer toplumsal yapılar gibi Osmanlı'dan Cumhuriyet'e miras olarak geçmiştir. Her ne kadar Cumhuriyet modernleşmesi, laiklik politikalarıyla dini siyasal, kültürel, toplumsal ve ekonomik hayattan uzaklaştırmaya çalışmış olsa da bu politikaların halk katmanlarında istenilen başarıya ulaşması mümkün olmamıştır. Mardin'in "Volk İslam"ı olarak ifade etmiş olduğu gibi halk katmanlarında resmi din politikalarından uzak bir din anlayışı varlığını her zaman devam ettirmiştir.

Din ve toplum arasındaki bu iç içe geçiş yine Mardin'in terminolojisine başvuracak olursak çevrenin merkeze üstünlük kazanmasını ya da çevrenin merkeze gelip oturmasını mümkün kılmıştır. Mardin'in tespitiyle "Modern Türkiye'nin tarihi, birbiri içine nüfuz eden ve yakınlıkları içinde dönüştürülen [başta din olmak üzere] 'geleneksel' güçler ve modernlik arasında karmaşık, çok katmanlı bir karşılaşmadır" (Mardin; 2005: 51). Sonuçta Türk toplumsal hayatında din kuşkusuz önemli bir konuma

sahiptir. Dolayısıyla dini düşünce insanların gündelik hayat pratiklerine de belirli bir çerçeve sağlamaktadır. Bu toplumsal zihniyetin oluşturulmasında önemli bir zemin olarak, insanların dünyayı, anlama, algılama, kavrama ve davranışlarını tanzim etmekte olan bir etmendir. Neticede tüm sanatsal ya da kültürel pratiklerde olduğu gibi sinemada da dinin belirli bir etkiye sahip olduğu inkâr edilemez. Dolayısıyla Türk Sineması'nın tarihsel seyrini, toplumsal etkisini ve kültürel arka planını dini inançların etkisinden arındırarak anlamak mümkün görünmemektedir.

2. 2. Genel Olarak Din-Toplum ve Sinema

Gazete, dergi, radyo, televizyon ve sinema başta olmak üzere çeşitli kitle iletişim araçları vasıtasıyla topluma aktarılan bilgilerin, toplumun sosyal ve kültürel hayatında önemli bir yere sahip olduğu muhakkaktır. Güçhan'ın ifadesiyle sinemada da dâhil olmak üzere bütün kitle iletişim araçları adeta "resmi olmayan güçlü bir eğitim kaynağıdır", bu nedenle de içeriği ne kadar zararsız görünürse görünsün toplumun değer yargılarından, ideolojik ve politik eğilimlerinden uzak değildir (1992: 69). Dolayısıyla kitle iletişim araçlarının gelişmesi ve yaygınlaşmasının, toplumların kültürel ve sosyal hayatını etkilediği ve biçimlendirdiği de inkâr edilemez. Aslında kitle iletişim araçlarıyla, toplum arasında tek yönlü bir ilişki değil; aksine karşılıklı bir etkileşim vardır. Bu etkileşimin varlığı, bireylerin bilgi, kültür birikimi, davranış biçimleri, toplumda yaşanan tek biçimlilik, içinde yaşanan zamana ve şartlara karşı tutum ve toplumsal faaliyetlerin yeniden düzenlenmesi gibi toplumsal hayatın hemen her alanında kendini göstermektedir. Aynı zamanda toplumsal hayatın kendine özgü farklılıkları içerisinde kitle iletişim araçları, toplumsal mobilitenin yönü, biçimi ve hızındaki değişme ve dirençleri de yansıtma özelliklerine sahiptir (Erdoğan ve Alemdar; 2010: 216). Kitle iletişim araçları, özelde birey genelde ise toplum üzerinde büyük bir etkiye sahip olmakla birlikte kendisi de bizzat toplumsal ve kültürel atmosferden büyük oranda etkilenir. Dolayısıyla bir kitle iletişim aracı olarak sinemanın da topluma neyi anlattığı, nasıl anlattığı, bütün bir toplumu nasıl etkilediği ve toplumsal hayata yansımalarını, filmin üretildiği dönemin tarihsel ve toplumsal koşullarından bağımsız düşünmek mümkün değildir (Kırel; 2005: 137). Sinema, tek tek bireylerin algılarından toplumun genelini etkileyen bir sanat olarak, karanlık bir salonda yani sinemada toplumdan bir parçaya hitap eder. Bu parçanın yaşamı anlama, anlamlandırma,

hayatının içinden değerlere bakma, kadın, erkek, cinsellik gibi yaşamsal konuları algılama biçimine hitap edebilir. Sinema perdesinde akan görüntüler, onu izleyen topluluk üzerinde çok sayıda etkiye sahiptir. Bu etkilerden biri de izleyicinin perdede gördüğü filmin bir parçası olarak verilen değerlerin içinde yaşaması ve o değerlerin yaşanış biçimine bizzat katılmasıdır. Bir bakıma izleyici karanlık bir salondan baktığı öteki yaşamın canlı bir parçası olur. Bu bağlamda sinema bizim hayatımızdan değerler taşıdığı gibi sanatsal okuma biçimine dayalı olarak yeni değerlerin de üreticisi konumundadır. Aynı anda birçok duyumuza hitap eden sinema, toplumu okuma konusunda sosyal bilimcilere ışık tuttuğu gibi toplumsal sorun ve çelişkileri de yansıtma imkânına sahiptir (Karakaya; 2008: 15). Sinema ile içinden çıktığı toplum arasında çok yönlü ve karmaşık bir ilişki olduğunu belirten Dominique Chansel'e göre, "sinema, içinde gelişmiş olduğu toplumu ilgilendiren ve dönemin başlıca siyasal, ekonomik ve ideolojik kuvvetlerinin şekil vermiş olduğu meselelerin anlık bir portresi niteliğindedir" (akt. Duruel Erkılıç; 2012: 29).

Genellikle "yedinci sanat" olarak isimlendirilen ve Monaco'nun da "kayıt sanatları"nın bir türü (2011: 42) olarak isimlendirdiği sinema, yaygınlığı ve kişileri etkileme kapasitesi ile diğer sanatlardan farklı bir konumda değerlendirilmeyi hak etmektedir. Çünkü sinema, sadece bir sanat uğraşısı olmanın ötesinde, içinden çıktığı toplumun kültürel yapısını en iyi yansıtan bir kanal, bir imkân olarak, toplumsal hayatın anlaşılmasında başvurulabilecek özel bir kaynak olarak da yorumlanabilir. Bu haliyle sinemanın başlangıçta bir eğlence aracı, devamında bir işkolu, sonrasında ise toplumsal ve kültürel bir araç olarak toplumdaki yerini aldığı ifade edilebilir. Sinemanın toplumsal bir araç olması, kendisinin içinden çıktığı kültürel havzaya göre şekillenmesi ve bu özelliğiyle "bilinçli olarak seçilen olgulardan" müteşekkil "toplumsal bir olgu konumunu pekiştirmektedir" (Yenen: 2011: 14).

Diğer kitle iletişim araçları gibi sinemanın da kolay ulaşılabilirliği, insanlara aktardığı mesajların içeriği ve kitleler/seyirciler üzerindeki etkinliği kendisini dikkate alınması gereken bir fenomene dönüştürmektedir. Çünkü kültürel bir ürün olarak sinema filmi, farklı toplumsal etkenlerin bir araya gelmesiyle oluşan bir "görsel metin" şeklinde karşımıza çıkmakta ve sosyolojik araştırmalara konu olabilme özelliği kazanmaktadır. Bu anlamda bir sinema filmi, sosyal sembollere, sanatsal üretimlere, yapımcı ve yönetmenin yönlendirmelerine, toplumsal hareketliliklere açık tamamen

kültürel bir nesnedir. Yani toplumsal ve kültürel hayatın, bir parçasıdır (Büker; 1985: 49). Kültürel üretimin bir parçası olarak sinema, öncelikle bu üretim sürecinde toplumun dili, dini, geleneği, sanatı ve ekonomisi gibi temel öğelerin şekillendirdiği kültürel ürünlerdir (Kırel; 2005: 136). Buna göre bir film, toplumsal yaşamın söylemlerini kodlayarak onları "sinemasal anlatı"lar biçiminde aktaran bir metne dönüşmektedir. Aynı zamanda kendisi de toplumsal gerçekliğin inşa edildiği kültürel temsiller sisteminin bütünlüğü içinde yer almaktadır. Böylelikle filmler, sosyal gerçekliğin inşa edilmesine zemin hazırlayan bireysel tutumların meydana getirdiği kolektif düşünceyi yönlendirerek toplumsal yapıları ayakta tutan daha geniş bir kültürel temsiller sisteminin bir parçası haline gelmektedir (Ryan ve Kellner; 2000: 35). Toplumsal hayatın belirli bir form içerisinde düzenlenmesini sağlayan kültürel temsillerin, sinematografik imgelere dönüşmesiyle ortaya çıkan sinema-toplum ilişkileri, beraberinde bazı konuları da gündeme getirmektedir. Sinema-toplum ilişkisinde dikkati çeken konulardan birisi toplumsal olguların sinemasal simgelerle metinleştirilmesi yani senaryoya aktarılması ve görselleşmesi yani film olarak çekilme sürecinde ortaya çıkan "gerçeklik" sorunudur. Önce toplumsal gerçekliğe sonra da sinemasal gerçekliğe dönüşen bu sorun, toplumsal gerçekliğin sinemada temsil edilmesini ve dolayısıyla da filmlerin sosyolojik çözümlenmelerine imkân tanımaktadır. Sosyolojik bir nesne olarak sinema filmi, sinema ile toplumsallığın ilişkisini "edimselleşmemiş ama gerçek fenomenler" şekliyle ortaya çıkarmaya çalışmaktadır (Diken ve Laustsen; 2014: 22). Filmler kurmaca bir yapıya sahip olmasıyla sanal fakat anlattığı hikâyenin kültürel kaynakları itibariyle toplumsal iki boyutu içermektedir.

Bu amaçla sinema ve toplum arasındaki ilişkileri inceleyen ve özellikle ABD'de 1916 gibi erken tarihlerde yapılmaya başlanan bilimsel çalışmalar üç temel eğilim göstermektedir. 1950'li yıllara kadar sinema özelinde kitle iletişim araştırmalarında genel geçer yöntem olarak benimsenen birinci eğilim, sinemanın izleyicileri etkileyerek onlar üzerinde "mutlak bir güce" sahip olmasıdır. Bu yöntemle araştırmalarını gerçekleştiren kuramcılar sinemayı, toplumsal hayatı ve bireyin ahlaki değerlerini tehdit eden bir şeytan ve günlük sorunlarla ezilen bireye bu sorunlardan kısa süreliğine de olsa kaçıp uzaklaşacağı kurmaca bir dünya sunan, masum bir araç olduğunu savunuyorlardı. Bu eğilimde sinema, insan hayatını önemli derecede etkileyen, onun tutum, davranış ve kanaatlerini değiştiren sihirli bir araçtı. İkinci eğilim, kitle iletişim araçlarının iddia

edildiği ölçüde etkin olmadığını, aile kurumu, eğitim ve sosyal çevrenin de düşünce, davranış ve tutum değişikliğinde önemli olduğunu araştırmalarla desteklemeye çalışmıştır. Bu yeni kuram, sinema, birey ve toplumsal hayat ilişkisini araştırırken, okul, aile ve çevre gibi diğer değişkenlerin de etkisini hesaba katarak sinemanın, mevcut fikir, tutum ve davranışları değiştirmedikçe fakat “pekiştirdiğini” öne sürmüştür. Son eğilim ise sinemanın bireyler üzerindeki etkinliğinden sıyrılarak sinema filmlerinin üretildikleri toplumların sosyal ve kültürel tarihleri içerisindeki yerleri ve sinemada vurgulanan sosyal konu ve örneklerin gerçek hayatla olan ilişkileri konu edilmeye başlanmıştı (Kalkan; 1993: 16-17). Çalışmamız sinema-din ve modernleşme ilişkileri bağlamında genel olarak tüm Türk filmlerinin, özelde ise örneklem olarak seçtiğimiz Türk filmlerinde, sinemanın din, dindarlık, modernlik, modern hayat ve dini hayat gibi toplumsal olgular üzerinde mutlak bir etkinliği bulunduğunu ifade edemeyeceğimiz gibi hiçbir etkisinin olmadığını söylemek de mümkün değildir. Toplumsal bir gerçeklik olarak din, sinema anlatılarında farklı boyutlarıyla ele alınmakta ve çeşitli sosyal yansımaların ortaya çıkmasına sebep olmaktadır. Genelde toplumsal dönüşümün dünyadaki birçok ülkede başlatıcısı ve hızlandırıcısı olarak değerlendirilen sinemada, geleneksel kültür öğeleri perdedeki temsilleri etkiledikleri gibi kendileri de bu temsilden büyük oranda etkilenirler. Dünya üzerindeki birçok kültür ve gelenek böylesi temsillerle modernizmin çoğunlukla taklide dayalı yaşam biçimleri arasında varlığını sürdürmüştür (Kırel; 2012: 57-59). Dünyayı adeta "küresel bir köy"e dönüştüren kitle iletişim araçları, bu noktada kültürlerle kendi kendini dönüştürme fırsatı bile tanımamıştır. İzlediği filmlerin karakterleriyle kendini özdeşleştiren bireyler kendi toplumsal yaşamlarında karşılaştıkları olaylara tıpkı izledikleri filmlerin kahramanları gibi bakmış ve onlar gibi tepki vermeyi tercih etmişlerdir. Sinemanın toplumsal dönüşüm üzerindeki bu etkisi, doğal olarak onun politik amaçlar için kullanımına da zemin hazırlamıştır. İzlenen rollerin içselleştirilmesi ve idealize edilmesiyle izleyici filmin yaratılan kurgusal dünyası içinde ilerler (Karakaya; 2008: 16).

Ülkemizde sinemanın Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönemine kadar uzanan köklü geçmişi, Sultan II: Abdülhamit'in huzurunda Yıldız Sarayı'nda yapılan ilk gösteri (1896) ile başlatılmaktadır (Dabağyan; 2004: 53, Özön; 2013: 34). Yaklaşık bir yıl sonra devrin kahvehanelerinde yapılan gösterilerle, sinema Osmanlı toplum ve kültür hayatında yer almaya başlamıştır. Türkiye Cumhuriyeti'nin kültürel modernleşme

projesinde sinemanın “ciddi bir sanat olarak değil, basit bir halk eğlencesi olarak” değerlendirildiği görüşü genel kabul görmüş olmasına rağmen sinemanın “eğitici-öğretici” “terbiyevi” ve “propaganda” amacıyla matbuattan sonra en önemli kültür aracı olarak işlev gördüğü de son yıllarda yapılan pek çok araştırmada ortaya konmuştur (Öztürk; 2005). Fakat 1950’li yıllara kadar Türkiye’de sinema, yetersiz altyapı, tek kişi hâkimiyeti ve benzer nedenlerle maalesef kültürel olgu olarak toplumsal hayatta belirgin bir etkinlik gösterememiştir. Teknik ve sanat anlamında yetersizliklerin yanında bu yıllarda çekilen film konularının içerikleri de dikkate alındığında hissedilmeyen toplumsal etkinliğin sebepleri anlaşılır hale gelmektedir. Çünkü bu dönemde çekilen Türk filmlerinde aile, kadın, evlilik gibi toplumsal değerlere geleneksel Türk toplum yapısında karşılığı bulunmayan batılı formlarla yaklaşılmıştır (Yenen; 2011: 17). Batılı bir formda ortaya çıkan Türk Sineması’nın yerli bir karakter oluşturamaması da, toplum-sinema etkileşimi açısından bu etkisizliğin başlıca nedenleri arasında sayılabilir.

1914–1960 dönemi Türk Sineması’nı bir “melodram sineması” olarak değerlendiren Tunalı, sinemanın özellikle ilk gelişim yıllarında var olan eğilimin toplumsal gerçekliğin dışında hareket edilmesi yönünde olduğunu ifade etmektedir. Çünkü I. Dünya Savaşı, Kurtuluş Savaşı, II. Dünya Savaşı gibi önemli tarihsel hareketler, değişimler gerçekleşirken, Türk yönetmenleri, operet uyarlamaları, hafif güldürü tarzındaki eserlerle yine buna benzer özellikler içeren roman uyarlamalarıyla, ama köy gerçekleriyle bağdaşmayan fantezi tarzındaki filmlerle ilgilenmişlerdir. Ayrıca Cumhuriyet’in ilanından sonraki dönemde, Kurtuluş Savaşı hikâyelerine yer verilmiş olsa da bu filmlerin anlatı yapılarının çoğunun "Vatan Yahut Silistre" tarzındaki destansı tarzın ve tek boyutlu kahramanların ele alındığı versiyonlar olduğunu söylenebilir (Tunalı, 2006: 185). Fakat 1960’lı yıllardan itibaren kurumsal ve sanatsal gelişme işaretleri göstermeye başlayan Türk Sinemasının toplumsal olgu ve olayları dikkate almaya başladığı görülmektedir. Bu bağlamda iç-dış göç, sanayileşme-kentleşme, aile, kadın, zengin-fakir denkleminde karşılıksız aşk olgusu gibi konular Türk filmlerinin başlıca hikâyelerini oluşturmaya başlamıştır. Türk Sineması’nın toplumsala yönelen bu ilgisi, ortaya çıkan farklı düşüncelerle süreklilik kazanmıştır.

Türk sinemasının ilk dönemlerinden günümüze tarihsel gelişim süreci dikkatli bir gözle incelendiğinde siyaset, ekonomi, kültür, kentleşme, dini hayat gibi toplumsal alandaki dikey veya yatay hemen her hareketliliğin doğrudan veya dolaylı olarak bir

şekilde sinemaya yansıdığı görülecektir. Genelde sinema ve toplum özelde ise Türk Sineması ile Türk toplumsal yapısının dönemsel ve olgusal benzerliği, sinemanın içinden çıkmış olduğu toplumun kültürüyle ilişkisinden kaynaklanmaktadır. Çünkü bir ülke sinemasının kimliğini ve sınırlarını belirleyen o ülkenin sosyo-kültürel temelleri üzerinde yükselen maddi ve manevi birikimi, yani kültürüdür (Scognamillo, 1994: 63). Aynı zamanda bir ülke sinemasını meydana getirenler, içinde yaşadıkları toplumun, çevrenin, sosyal sınıfın bir ferdi olarak “toplumsal yaşamın içselleştirilmiş bir yoğunlaşmasının” denetimi altındadırlar (Güçhan; 1993: 56). Dolayısıyla popüler bir araç olarak sinema ile kültür, farklı şekillerde etkileşim halindedirler. Filmler; kültürel obje ve kişilikleri yansıtmakta hatta yeniden üretmekte, o kültüre ait olaylara, durumlara, alışkanlıklara, tutumlara ait hikâyeler anlatmakta, ayrıca fikir, inanç, ideoloji, arzu, korku ve istekleri de yansıtmaktadır (Yenen; 2011: 19).

1970'lerden sonra kitle iletişim araçları için geliştirilen yeni kuramlaştırmalar sinema için de kullanılabilir. Daha öncede ifade edildiği gibi sinema üzerine yapılan yeni araştırmalarda, sinemanın, içinde yaşadığı toplumu sadece dışsal olarak etkileyen değil, bununla birlikte sinemanın da toplumun sosyal ve kültürel yapısından etkilendiği, toplumun bir yansıması, bir aynası olduğu kabul edilmiştir. Dolayısıyla artık sinemanın da içinden çıktığı toplumdan nasıl etkilendiği, toplumsal tarihi içindeki yeri ve konumu, işlediği konu, tema, motif gibi kültürel kodların önemi, gerçek yaşamla ilişkileri gibi detayların anlaşılması için daha kapsamlı çalışmalar yapılmaya başlanmıştır (Masdar; 2011: 208). Toplumsal etkileşimin zeminini oluşturan kültür; siyaset, ekonomi, sanat, edebiyat gibi hayatın hemen her alanıyla ilgili anlam kodlarını üretip topluma sunar (Erkilet; 2013: 10). Üretilen bu anlam kodları, gündelik hayatta bir kelime, bir ses, bir görüntü, bir davranış olarak çoğu zaman nedeni açıklanmakta güçlük çekilen bir alışkanlık olarak karşımıza çıkabilir. Bir toplumu oluşturan insanların giyim kuşam tercihlerinden dini ritüellerine kadar bütün etkinliklerinin içsel manasını bünyesinde barındıran kültür, teknik imkânların gelişmesi temelinde sözlü kültür, -gölge oyunu, orta oyunu, meddahlık, masal, destan anlatıcılığı- yazılı kültür -roman- ve görsel kültür -Karagöz, orta oyunu, meddahlık- kategorilerine ayrıştığında, Türk kültürünün tarihsel birikiminde anlatmaya dayalı sözel kültürün daha belirleyici bir konum arz ettiği görülmektedir. Neticede geleneksel ve kültürel kimliğiyle Türk Sineması, tasarlanmış zihinsel bir temeli olup olmadığı tartışmalarına rağmen kendisinden önce var olan halk

eğlenceliklerinden gölge oyunu, orta oyunu, meddahlık, masal, destan anlatıcılığı geleneğini modern sinema içine yerleştirerek devam ettirmeye çalışmıştır (Ayça; 1996: 137). Aynı zamanda doğu toplumlarına özgü sözlü kültür geleneğine dâhil halk hikâyeleri ile yazılı hikâyelerin temsilcileri olarak Leyla ile Mecnun, Ferhat ile Şirin, Kerem ile Aslı gibi yerli kültürel değerler, Türk Sineması'nda “melodram” türünün temel kaynakları olmuşlardır. Rastlantıların temel belirleyici unsur olduğu melodram filmlerinde aşk ekseninde kurgulanan anlatılar, yüzyıllardır bu coğrafyada yaşanan kadın-erkek ilişkilerinin özgüllüğünü ortaya çıkarmaktadır. Bu anlatılarda kadın ve erkek bir dizi tesadüf sonucu tanışır, birbirlerine âşık olurlar, rastlantıya dayalı yanlış anlamalar sonucu ayrılırlar ve tekrar birleşirler. Burada söz konusu olan aşk, cinsel ve bedensel arzuların soyutlanarak idealleştirilen, kimi yerlerde tasavvufi boyutlara taşınan ilahi bir kimliğe bürünmektedir (Akbulut; 2008: 94).

Sinema toplum ilişkileri açısından “çağdaşlaşma (batılılaşma)” meselesini, Türk Sineması'nın kültürel niteliğini oluşturan temel konulardan biri kabul etmek gerekir. Zira toplumun son iki asırda meşgul olduğu temel sorunların ilk sıralarında değerlendirilen çağdaşlaşma temayülü, Türk Sineması'nın anlatı yapısının oluşmasında da belirleyici unsur olarak dikkat çekmektedir. Özellikle 1950'li yıllardan itibaren dönemin popüler aşk romanlarından beyaz perdeye aktarılan uyarlamaların, film senaryolarının önemli bir kaynağı haline geldiği görülmektedir. Kadın-erkek, karı-koca, koca-metres, ilgi-ilgisizlik, modernite-gelenek, aşk-evlilik, ayrılma-kavuşma, İstanbul-Anadolu gibi ögeler arasındaki ilişkiler ağının oluşturduğu toplumsal cinsiyet rollerinin inşası temelli anlatımlar, bir değişim geçirmekte olan Türk toplum yapısının dönüşmesi sebebiyle ortaya çıkan zihinsel ve sosyal karmaşaya tercüman olmaktadır. Çünkü popüler sinema, içinde bulunduğu toplumun arz-talep dengesine göre gündelik yaşam kültürünü ortaya koymaktadır. Rastlantı, felaket, özveri, kavuşma, ihanet ve ölüm unsurları üzerinde tekrar eden ve melodram öğelerini de yapısına ekleyen bu filmlerin en önemli işlevi kurmaca dünyasında gerçeğe benzerlik ve yakınlık öğelerini kullanarak; gerçekliğin meşrulaştırılmasına katkıda bulunmaktır (Yenen; 2011: 21).

Türk Sineması'nın temel kaynaklarından birisi de dinin toplumsal kültür üzerindeki belirleyici etkisidir. Kültürün zihniyeti üretme sürekliliği aracılığıyla farklı biçimlerde ortaya çıkmaktadır. Genetik aktarım kodları olarak da ifade edilen zihniyet, kültürel ve toplumsal yapılanmalarda bazı kalıp düşüncelerin biçimsel temsillerine

işaret etmektedirler (Tunalı; 2006: 99). Tarihsel kültürel hayatın kurucu unsuru olarak daha doğrusu zihniyet inşa edici temel unsur olarak din (Akyüz ve Çapcıoğlu; 2012a: 45), inanç ve pratik yönleriyle farklı sinema örneklerinde görülebilmektedir. Türk Sineması açısından din, zengin bir kültürel kaynak teşkil etmesine rağmen, Türkiye sosyal bilimler alanlarında sinema-din ilişkisi ancak çok sınırlı sayıda çalışmaları incelenmiştir. Bizde sinema araştırmalarında din olgusu genelde ihmal edilirken, batı toplumlarında sinema araştırmaları içerisinde alt disiplin olarak değerlendirilmektedir. Batı'da gerçekleştirilen sinema ve din ilişkisi araştırmalarında din olgusu genelde üç temel yaklaşımla ele alınmaktadır. "Film içinde din" -religion in film- olarak adlandırılan birinci yaklaşım, film içeriklerindeki dini unsurları analiz etmeyi amaçlamaktadır. İkinci yaklaşım "din olarak film" -film as religion- ise temelde filmin estetiği ve dini pratikler arasındaki paralelliğe önem vermektedir. Son olarak "sinemasal deneyim" ve "ritüel" yaklaşımı seyirci ve dini ritüeller arasındaki ilişkiyi incelemektedir (Lüleci; 2007: 3, Yenen; 2012b: 429) .

Din ve sinema ilişkisi, çağdaş kültürel çalışmalar içerisinde dini kimlik, tutum ve davranışların oluşması ve medya arasındaki çok katmanlı ve karmaşık ilişkiler bağlamında temel inceleme konularından birisi haline gelmiştir. Din ve sinema arasındaki ilişkileri analiz edebilmek için modern sosyal bilimler paradigmasında modernleşme ve sekülerleşmenin yoğunluğuna paralel biçimde etkinliği azalacağı ön görülen dinin, özellikle II. Dünya Savaşı'ndan sonra Batı toplumlarında etkinliğini arttırmasıyla ortaya çıkan gelişmeleri değerlendirmek gerekmektedir. Gordon Lynch, savaş sonrası Batı toplumlarında gözlemlenen dinsel artışı bireysel vurguyu ön planda tutarak "bireysel dönüş (subjektive turn)" ve "manevi tüketim (sipiritual consumer)" kavramlarıyla açıklamaya çalışmaktadır. Bu iki kavram, insanların dini inanç ve pratik tezahürlerinin gündelik ve sosyal hayatta belirgin olmasıyla açıklanmaktadır. Popüler kültürün en etkili araçlarından biri olarak sinema ise dini inanç ve uygulamaların paylaşılmasında sosyolojik bir öneme sahiptir. Çünkü kültürel bir metin olarak sinema, dini, ahlaki değerlerin temsil edilmesi ve kültürel kodlarla topluma aktarılmasında rol oynamaktadır. Ayrıca filmler, bireysel dönüş ve manevi tüketimle meydana gelen yeni bir dini bilinçlenmenin kaynakları arasında da değerlendirilebilmektedir. M. Darrol Bryant'a göre ise bir film, dinin oluşturulmuş yeni bir popüler formudur ve teknolojik medeniyetleşmenin kaçınılmaz olarak neden olduğu sayısız ruhsal çatışmalardan

kaynaklanmaktadır. Çünkü gündelik hayatın düzenlenmesinde önemli bir yere sahip olan kutsal değerlerin sinema perdesindeki yansımaları temsil etmektedir. Popüler dininde içinde bulunduğu tüm popüler kültür formlarının fonksiyonu, kültürü doğrulamak ve yanlışlıkları eleştirerek bireyi bulunduğu zihinsel boyuttan daha ileriye taşımaktır. Popüler kültür içerisinde film, basit bir eğlence veya vakit geçirme aracı olmadığından sosyalleşme araçlarıyla donatılmış insanların yaşadıkları doğal dünyayı da perdeye yansıtmaktadır. Batıda din öğeleri genelde para, zenginlik, ırksal problemler, yalnızlık, şiddet ve savaşla yoğrularak işlenmektedir (Yenen; 2012b: 430).

Sinemada dini figürlerin ve temaların kullanılmasının iki farklı özelliğinden söz edilebilir. Birincisi, dinin insanlar üzerindeki etkisinin farkında olan kimselerin, filmlerde dini öğelere verdiği ağırlıkla inanç konusunda hassas seyircilerin ilgisini sinemaya yöneltme çabalarıdır. İkincisi ise sinemanın insanlara ulaşarak etkili bir iletişim oluşturma özelliğini bilen dini yapılanmaların bu etkili aracı kullanma konusundaki çabalarıdır. Her iki durumda da Budizm, Hıristiyanlık, Yahudilik ve yeni dinsel akımlar gibi birçok dinsel geleneğin dini figürlerin ve dini öğretilerin farklı yönlerine filmlerde yer verilmesiyle çeşitli dinsel inanç ve argümanlar kitlelere ulaştırılmıştır. Örneğin İslam dininin ilk dönem yayılışını konu alan "Çağrı" filmi, son Dalaylama'nın yaşam öyküsünü konu alan "Kundun" filmi ile Hz. İsa'nın yaşamını konu alan "İsa'nın Çilesi" filmi İslam, Budizm ve Hıristiyanlığın temel öğretilerini kutsal kişilikler aracılığıyla anlatmaktadırlar (Gündüz; 2010). Hollywood filmlerindeki İslam ve Müslüman betimlenme biçimleri oryantalist bakış açısının sinema alanına yansıyan stereotiplerinden biri olarak eleştirilmektedir. İslam ve Müslümanları konu alan Hollywood filmlerinde Müslüman bir karakter, Arap milleti ile temsil edilmekte ve terörizm, savaş, işkence gibi olgular bu bağlamda ele alınmaktadır. Bu filmlerin zihinsel altyapısı incelendiğinde Arapların batı toplumlarında savaş ve terörle gündeme geldikleri, ortalama bir batılının Araplara ve Müslümanlara yönelik algılamasının başka bir biçimde şekillenmesinin mümkün olmadığı düşüncesi ortaya çıkmaktadır. Neticede hikâyelerdeki Müslümanların işlevi, terörist eylemler düzenlemekten ibaret kalmaktadır (Enderun; 2011: 161-180).

Ayrıca sinema, dini açıdan iki boyutu itibarıyla incelenmektedir. Birinci boyut, teknolojik bir araç olmasının ötesinde kültürel kullanımı açısından sinemanın dini açıdan meşruiyeti, ikincisi ise hakkında verilen olumlu veya olumsuz dini kararlar

sonucunda dindarlar açısından sinemanın algılanış biçimidir. Sanatsal form ve kültürel altyapı itibariyle Fransa'da icat edilen ve ülkemize Batı'dan gelen kültürel modernleşme araçlarından biri olan sinema, İslam dini açısından son yüzyılda ortaya çıkmış yeni bir durumdur (Yenen; 2011: 25). İslam medeniyeti ve tarihi boyunca mimari, musiki, hat, ebru, şiir gibi alanlarda pek çok eserler verilmiş olmasına rağmen ilk dönem İslam tarihindeki puta tapıcılık kavramını çağrıştırmaya ihtimali dolayısıyla resim sanatına karşı mesafeli bir duruş ortaya çıkmış fakat bu konuda da farklı düşünme tarzları görülmüştür. Sanat-resim-İslam tartışmalarının ayrıntıları dikkate alınmadan genel olarak İslam açısından dinin temel inanç ve ahlak esaslarına ters düşmeyen bütün sanat faaliyetlerinin meşru kabul edildiği bilinmektedir. Dini açıdan belirlenen bu çerçeveye rağmen sinemanın Osmanlı döneminde Türkiye'de yaygınlaşmaya başlamasıyla birlikte halkın sinemaya bakış açısını olumsuz yönde etkileyen faktörlerin başında dini inançların olduğu iddia edilir. Ancak bu olumsuz tavrın kaynağı, dinin kendisinde değil de din adına ahkâm kesenlerin kişisel tavrıydı ve sinemaya karşı bu "mesafeli tutum" Müslümanların film seyretmesinin günah olup olmadığı tartışmalarının başlamasına sebep olmuştu. Hâlbuki dönemin ulema sınıfının ve şeyhülislamlık makamının sinemaya gitmenin dinen caiz olmadığına dair bir fetvası olmamasına veya sinemaya karşı olumsuz tavırları olmamasına rağmen 1912 yılında bazı vilayetlerde kadınların sinemaya gitmeleri yasaklanmıştır (Özuyar; 2004: 20-24).

Geleneksel seyir kültürünün önemli figürleri Karagöz-Hacivat gösterileri özelinden beyaz perdeye yansıyan görüntüleri seyretmenin dini açıdan bir sakıncası olmadığını belirten Güneç, dini açıdan sinemayı insanların eğitimi ve olgunlaşması açısından kullanılan bir araç olarak tanımlamaktadır. Bu anlayışa göre dini kimlik ve bilinçlenmenin bir aracı kabul edilen sinema, Müslümanlar tarafından etkili bir şekilde kullanılmalıdır. Sinema, İslami bir bakış açısıyla kullanılmadığı zaman insanlara hizmet vermekten çok şehvet ve fuhuş propagandası yapmakta ve iffet ve namus duygularını zayıflatmaktadır. Hâlbuki diğer kitle iletişim araçları gibi sinema alanında da dini kurallar konusunda hassas davranılıp ahlak, fazilet ve terbiye ruhu insanlara aktarılabilir. Bu bakış açısına göre sinemanın, insanların faydalanabileceği şekilde kullanılması şartıyla dine uygun iyi bir araç, başka amaçlarla kullanılması durumunda ise dine uygun olmayan kötü bir araç olacağı sonucu çıkmaktadır (akt. Yenen; 2011: 27). Ayrıca dini figürlerin filmlerde kullanılma yöntemleri de sinema-din ilişkisi

açısından önem arz etmektedir. İslam geleneğine bakıldığında, İslam'ın tarihi şahsiyetler ve figürlerden çok mesajı ön plana çıkaran ve teolojisini daha soyut kavram ve değerler üzerine bina eden boyutu dikkat çekmektedir. İslami gelenek, bu konuda bazı sınırlamalar getirmekte ve örneğin diğer peygamberler yanında Hz. Muhammed ve dört halife gibi şahsiyetlere saygıdan dolayı bunların hayali şekilde resmedilmesini ya da tiyatro ve sinema eserlerinde bazı aktörlerce canlandırılmasını uygun görmemektedir (Gündüz; 2010). Nitekim Ezher Üniversitesi'nin dini görüşü alındıktan sonra çekilen "Çağrı" (1976) filminde Hz. Muhammed'in varlığı, tasvir edilmeden sadece ima edilmektedir. Filmde seyirci şöyle bilgilendirilmektedir: "Bu filmin yapımcıları peygamberin canlandırılmasının onun çağrısının tinselliğini çiğneyeceğine dayanan İslami geleneğe hürmet etmektedir. Bu nedenle Hz. Muhammed'in şahsı gösterilmeyecektir." (Shohat, akt. Yenen; 2011: 28). Bu konudaki hassasiyeti daha sonra çekilen ve İslam'ın doğuşunu konu alan -Hz. Muhammed'in Hayatı (2008) ve Hz. Ömer (2012) gibi- filmlerde de görmek mümkündür.

2. 3. Türk Sineması'nda Din ve Toplum

Bir sanat olarak sinemanın içinden çıktığı toplumun değerlerinden bağımsız düşünülmesi sinema ve toplum etkileşimi açısından zor görünmektedir. Tabiatıyla Türk Sineması da Cumhuriyet tarihinin siyasal, sosyal, kültürel ve ekonomik seyrini takip eden bir düzen içerisinde gelişim göstermiştir. Cumhuriyetin ilk yıllarından itibaren "sekülerist ideoloji" çerçevesinde din ve devletin ayrımıyla başlayan laik siyasal örgütlenme; hayatı, önce bireysel ve kamusal şeklinde ikiye ayırmış, hayatı bir bütün olarak değerlendiren dinsel görüşün aksine dini, kamusal alandan tamamen tecrit ederek bireysel çerçeve ve vicdanla sınırlamıştır. Zaten "Cumhuriyet rejiminin yaratmak istediği yeni birey, rasyonel, din karşıtı ve bütün meselelere entelektüel açıdan ve tarafsız yaklaşacak kişiydi" ve Türk inkılâbının yegâne amacı da dinin toplum ve siyasal hayat üzerindeki zincirlerini kırmaktı (Heper; 2010: 120). Cumhuriyet dönemi düşüncesinin şekillenmesinde önemli rol oynayan Ziya Gökalp'ın milli kimliğin bir parçası olarak tanımladığı dinin toplumsal boyutuna yaptığı vurguya, kendisinden sonra ortaya çıkan gelişmelerde rastlanmamaktadır. Cumhuriyet dönemi din politikaları, toplumsal hayatı maddi ve manevi hayat şeklinde tanımlayarak dinin "bireyin vicdani sorumluluğu" çerçevesindeki tanımını ön plana çıkarmıştır. Bu iman ve din

tartışmalarının tabii sonucudur. Mezkûr tartışmalarda iman, Allah, peygamber ve öğretilerine içten bağlılıkla tanımlanırken; din ise insan yapısı bir organizasyon ve inancın yayılmasında manipüle edilebilen kimlikler olarak tanımlanmışlardır. Haliyle modernleştiriciler, imanı doğal bir manevi yönelim olarak görmek istemektedirler. Ancak onlara göre bu iman, dinin kurumsal ve yasal ayrıntılarında yapılacak düzenlemelerle korunmalı, aralarındaki ilişkiler çağdaş medeniyetin gereklerine uygun hale getirilmelidir. Zira din, sosyal ve siyasal amaçlara göre kullanılabilir ama iman bu tür faaliyetlere alet edilemez (Karpaz; 2004: 688-689).

Erken Cumhuriyet döneminde dinin, sosyal ve siyasal fonksiyonlarını dikkate almak, ancak genelleme yanılgısına da düşmemek gerekmektedir. Dinin işlevini belirlemek amacıyla, Cumhuriyetin ilk yönetici seçkinlerinin siyasal ve zihinsel farklılaşmalarını dikkate alan Kılıç, bu seçkinleri “kökten batıcı” ve “liberal batıcı” olarak ikiye ayırmaktadır. "Kökten batıcı seçkinler", kısaca ifade etmek gerekirse hayatın bütün alanlarında saf batılılaşıma anlayışını temsil etmektedir. Bu zihniyete göre İslam dini, camilere sıra ve org sokulması teklifleri bağlamında Hıristiyanlığın Protestan yorumunu Türkiye'ye uyarlama çabalarına bile konu olabilmıştır (Kılıç; 2007: 18-22). Dini daha çok bireysel ve vicdani bir kategoriye indirgeyen bu anlayışı, Tanzimat'tan Cumhuriyet'e kadar canlı bir şekilde devam eden “din-ilerleme” tartışmalarında dinin çağdaşlaşma yolunda yavaşlatıcı bir unsur olduğu kanaatinin tepkisel bir dışavurumu olarak değerlendirmek mümkündür. Çünkü kökten batıcı cumhuriyet seçkinleri, dini, bir iktidar aracı olarak tanımlamış ve belirli vurgularla tanımlanan bu din anlayışını merkezde tutarak hedef seçilen çağdaş medeniyetler seviyesine ulaşma çabalarında onu “çağdaşlaşma karşıtı” bir konuma indirgemişlerdir. Cumhuriyeti kuran iradenin resmi beyanatlarında laikliğin amacının, dini dünya işleriyle olan geleneksel karşıtlığından kurtarmak ve böylece bireylerin vicdanındaki gerçek yerini daha güçlü bir konuma getirme arzusuna rağmen toplumsal hayatın farklı alanlarındaki dinin çağdaşlaşma karşıtı algısının yerleşmesine engel olamamışlardır. Çağdaşlaşma karşıtı olarak yorumlanan dinin bu algısının ortadan kaldırılması amacıyla reform niteliğinde düzenlemeler ihtiyacı hissedilmiş ve 1928'de Fuad Köprülü başkanlığında psikoloji, mantık ve ilahiyat hocalarından oluşan bir komisyon oluşturulmuştur. Dinin çağdaşlaştırılması için oluşturulan bu komisyon, dört temel başlık altında toplanan bir rapor hazırlamıştır. Bu esaslar, “ibadet şekli” (temiz ve

düzenli olması için camilere sıra konulması), “ibadet dili” (ibadetlerin Türkçe yapılması), “ibadetin niteliği” (ibadeti güzel, etkileyici ve kutsal yapmak) ve “ibadetin düşünce yönü” (dini rehberlik için gerekli felsefi eğitim) olarak formüle edilmiştir. Ancak dini hayatın yeniden düzenlenmesini içeren bu rapor dönemin siyasi şartları içinde tatbik edilme imkânına sahip olamamıştır. Dine yönelik bu girişimler, dinin siyasi ve toplumsal nüfuz aracı olarak kullanılmasına, toplumu ayakta tutan manevi sıkılaştırma aracı olarak görülmesine sebep olmuştur. Bu haliyle din, bir taraftan modernleşmenin şiddetli isteği, diğer taraftan imparatorluk bakiyesinden miras alınan sorunlar çerçevesinde değerlendirilmiştir (Yenen; 2011: 31-32). Halk kültürü ile seçkinler kültürü arasında bir uçurum bulunması, seçkinlerin dine önem vermeleri halinde bile, halkın din algısı ve yaşantısını kuraldışı saymalarıyla sonuçlanmıştır (Mardin; 1997: 147). Neticede Erken Cumhuriyet Dönemi medeniyet projesinin, din unsurunu devre dışı bırakarak, dini ve dindarları “paranteze alarak” bir modernleşme hamlesi gerçekleştirme amacını gütmekte olduğu ifade edilebilir (Kara; 2008: 28).

Dinin siyasi, sosyal ve kültürel planlamalar çerçevesinde “paranteze alınmış” bu hali, farklı uygulamalarla sinema alanında da kendisini hissettirmektedir. 1939 yılında filmleri kontrol etmek amacıyla bakanlar kurulu tarafından kabul edilen ve resmi gazetede yayımlanan “Filmlerin ve Film Senaryolarının Kontrolüne Dair Nizamname”sinin dördüncü maddesi “din propagandası yapan” filmlerin gösterimine izin verilmeyeceğini belirtmektedir (Öztürk; 2005: 65). Dönemin aydınları, ülke dışından getirilen filmlerde dinin kullanılmasına tepkisel bir tavır geliştirmişlerdir. Örneğin 1935 yılında gösterilen "Şandu- Sihirli Ada" filmiyle ilgili İsmail Hakkı Baltacıoğlu'nun yaptığı yorum dikkat çekmektedir:

Ne garip değil mi, memleket imparatorluğu yıkıyor, hilafeti ve softalığı yıkıyor, evliyalar mezhebini, adağı yıkıyor, büsbütün laik bir terbiye yolu tutuyor, fakat kapitalistlerin filmleri bizim halkımıza kilise, papaz, büyü, sır, militarist aşısı getiriyor... Otomobil direksiyonunu şoförsüz yürüten, istediği zaman gözden nihan olan istediği zaman tabiatüstü üstatları yardıma çağırın Şandu filmini gördüm... Din propagandası yapan bir softa, büyü yapan bir büyücü, yabancı devlet propagandası yapan bir casus ne kadar tehlikeli ise bu filmde o kadar tehlikelidir (Abisel; 1994: 18).

Baltacıoğlu'nun bu ifadeleri de göstermektedir ki, sinema toplumsal alanda büyük bir etki ve güce sahiptir. Bu güçlü teknolojik araç eğer kontrol edilmezse çok tehlikeli bir hale gelebilir. Bu ifadeler aynı zamanda sansürcü bir zihniyetin düşüncelerini dile getirmektedir: bir teknolojik imkân olan sinemayı -ya da herhangi bir

iletişim aracını- istediğin gibi kullanmak mümkün değilse en azından onun aksi yönde kullanılmasını önlemek gerekir.

2. 3. 1. İlk Dönem Türk Sineması'nda Din ve toplum

Türk modernleşmesi sürecinde ilerlemeyi engelleyici unsur olarak değerlendirilen ve manevi alanla sınırlandırılan din, Türk Sineması'nda da bu sınırlandırmaya uygun olarak “dışlanmış” bir şekilde değerlendirilmiştir. Aslında bu paralelliği sağlayan unsurlardan birisi, siyasal alanda görülen "köktenci batıcı zihniyetin" (Kılıç; 2007: 18-22) Türk Sineması alanında da geçerli olmasıdır. Dönemin siyasal ve sanatsal paradigmalarının aynı zeminde buluşmasını sağlayan kişi ise tiyatro yönetmeni, yazar ve oyuncu Muhsin Ertuğrul'dur.

Türk Sineması'nda birçok ilki gerçekleştiren ve aynı zamanda ülkede sinema sanatının gelişmesine engel olmakla da suçlanan Ertuğrul, “sinemada o gün için ihtiyaç duyulan milli konuları ve Kemalist görüşleri ele almadığı, bunun yerine batıcılığa öykündüğü” (Maktav; 2002: 52) gerekçesiyle eleştirilmiştir. Her şeye rağmen Muhsin Ertuğrul yaptığı uyarlamalarla Cumhuriyetin modernleşme projesini benimsemiş ve bu doğrultuda filmler üretmiştir. 1922–1939 yılları arasında çekmiş olduğu 13 filminden (Kuyucak Esen; 2010; 19-33) altısı, içerik ve etki itibarıyla din ve din adamı ögesi barındırmaktadır. Bunlar; Nur Baba (Boğaziçi Eseri–1922), Ateşten Gömlek (1923), Ankara Postası (1929), Bir Millet Uyanıyor (1932), Ayranoz Kadısı (1938) ve Bir Kavuk Devrildi (1939) filmleridir. Ertuğrul'un dini unsur bulunduran bu altı filminin konu dağılımına bakıldığında üç tanesinin doğrudan milli mücadeleyi anlattığı görülmektedir. Kurtuluş Savaşı konulu bu filmlerdeki din ve din adamı öğeleri ise temel hikâyenin alt metinlerinde ortaya çıkmaktadır. Diğer iki film ise tekke hayatını anlatan "Nur Baba" ve geleneksel Osmanlı saray hayatının konu edildiği "Bir Kavuk Devrildi" dir. Bu haliyle altı filmde rastlanan bulguların özelliği, din olgusunun din adamı karakteri aracılığıyla temsil edilmekte olduğudur. Din adamı karakterleri ise özellikle Kurtuluş Savaşı'nda -hain olarak- tasvir edilmektedir.

Muhsin Ertuğrul'un Kurtuluş Savaşı'nı konu edinen eserlerinden ilki, Halide Edip Adıvar'ın aynı adlı romanından uyarlanan "Ateşten Gömlek" (1923) filmidir. Filmin öyküsü İzmir'in işgali sırasında kocası ve çocuğu düşman tarafından öldürülen Ayşe, akrabası Peyami ve Binbaşı İhsan'ın Kuvayı Milliye güçlerine katılması ve bu iki

erkeğin aynı kadına âşık olması etrafında gelişmektedir. Sonunda bu üç kişinin de öldüğü filmin asıl özelliği, ilk defa bir Türk filminde Müslüman-Türk kadın oyuncuların oynaması olmuştur (Kuyucak Esen; 2010: 48). Kadınların sinemaya film seyretmek için bile olsa gitmesinin hoş karşılanmadığı bir dönemde, Müslüman bir kadının aktris olarak sinemada yer alması, önemli bir dönüm noktası olarak değerlendirilmiştir. Reşat Nuri Güntekin'in "Bir Gece Faciası" adlı eserinden uyarlanan yine Milli Mücadele ile ilgili film olan "Ankara Postası" (1929), filmdeki imam karakteri için "irticanın timsali, düşmanların adamı" tanımlaması ile beğeni toplamıştır. Aynı şekilde Kurtuluş Savaşı konulu "Bir Millet Uyanıyor" (1932) filmi, Nizamettin Nazif Tepedelenlioğlu'nun eserinden uyarlanan ve vatan haini olarak temsil edilen Said Molla ve yandaşlarına karşı Kuvayı Milliyeci olarak mücadele eden bir yüzbaşıyla emir erinin kahramanlık öyküsü üzerine kurulmuştur. Filmin final sahnesinde Türk askerinin düşmana hücum ederken kullanılan "kalbinde kurtuluş için zafer için iman, dilinde Allah'ın adı, Mehmetçik kükremiş aslanlar gibi saldırıyor" ifadelerine rağmen işgalci güçlerle işbirliği yapan hain din adamı "Molla Said" karakteri ile dikkat çekmektedir. Filmde, dini bir karakterle özdeşleştirilen "hain" sıfatı, dönemin ulusal kimlik inşasına yönelik dinsel kaynaklı itirazların eyleme dönüşmesinin -Şeyh Said isyanı gibi- bir tür izdüşümü olarak okunmak mümkündür. Siyahî bir düşman askerinin bir Türk kadınına tecavüz etmeye yeltendiği sahnede, bu düşman askerinin o dönemin siyasal-kültürel şartları göz önüne alındığında Arapları temsil ettiği ve yeni kimlik inşasının din dışı vurgularla oluşturulmaya çalışılmasının amaçlandığı da ifade edilebilir. Bu film aynı zamanda kendisinden sonra bu tür konularda çekilecek filmlerde özellikle Kurtuluş Savaşı bağlamında "hain din adamı" imajının sürekli kullanılmasında önemli bir rol oynamıştır. Neticede Ertuğrul'un Kurtuluş Savaşı'nı farklı alt temalarla incelediği bu üç filmi, aynı tarihlerde gerçekleştirilmeye çalışılan ulus ve ulusal kimlik yaratma çabalarının sinema aracılığıyla temsil edilmesinde rol oynamaktadır. Fakat Kurtuluş Savaşı filmlerinde din adamlarının kendi çıkarlarını gözeterek vatana ihanete varan bir tutumla temsil edilmesi, tarihi olguların yanlış yorumlanması olarak değerlendirilebilir. Toplumsal bir bütünleşme ve büyük bir fedakârlıklarla kazanılan "Milli Mücadele"de her vatan evladı gibi din adamlarının da katkıları göz ardı edilmemelidir (Yenen; 2011: 35-36).

Kurtuluş Savaşı konulu eserlerden sonra Ertuğrul'un "Nur Baba" -Boğaziçi Esrarı- filmi, hem içerik hem de meydana getirdiği etki itibari ile ayrıca dikkat çeken bir yapımdır. Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun aynı adlı romanından uyarlanan filmin konusu, tekkesine gelen zengin kadınlardan faydalanan, önce ölen şeyhin karısı ile evlenen ve ardından başka kadınlarla ilişki kuran zevk ve şehvet düşkününü bir şeyhin hikâyesine dayanmaktadır. Henüz tekke ve zaviyelerin resmen kapatılmadığı bir dönemde çekildiği için oldukça cüretkâr sayılabilecek bu filmin çekimleri esnasında çeşitli olaylar meydana gelmiştir. Filmin çekim anlarına şahit olan Rakım Çapala (akt. Scognamillo; 2003: 46-47) olayı şu şekilde anlatmaktadır:

Bir gün stüdyoda çalışırken bir gürültü patırtı koptu. Bir alay Bektaşî dervişi stüdyoya baskın yapmıştı. Bektaşilik aleyhine film çeviriyorlar diye artistlerin üzerine bir yürüyüş yürüdüler, dekorların üzerine bir saldırış saldırdılar ki demeyin gitsin! Bütün dekorlar artistlerin başına geçti. Herkes çil yavrusu gibi bir tarafa dağıldı. Bu arada en çok korkan zavallı Papazyan oldu. Hakkı da yok değildir hani! Arkasındaki Bektaşî urbalarına, çenesindeki takma sakalına rağmen değil Bektaşî, Müslüman bile değildi! Papazyan Unkapanı'ndan bir faytona atladı, evine kaçtı. Ertesi gün... yeniden çalışmalara başlanmıştı. Fakat Papazyan'ın gözü o kadar yılmıştı ki bir daha bu rolü oynamak için kendisini razı etmek mümkün olmadı. Onun son derece korkmuş olduğunu ve tekrar Bektaşî elbisesini sırtına giyemeyeceğini anlayan rejisör, o rolü kendisi oynamak zorunda kaldı.

Musahipzade Celal'in eserlerinden uyarlanan "Bir Kavuk Devrildi" (1939) filminde ise, geleneksel Osmanlı saray hayatı etrafından gündelik hayatın hicvedilerek eleştirildiği görülmektedir. Sonuç olarak belirli bir siyasal kültürel yapılanmanın anlamlı bir değere dönüştüğü toplumda film çeken bir yönetmenin, dönem şartlarına uygun eserler ortaya koyması beklenilebilen bir durumdur. Ayrıca Muhsin Ertuğrul'un sinemada kullandığı dini unsurların kaynağı, aslında kendisinin din hakkındaki görüşlerini yansıtmaktadır. Çünkü kendisi, din anlayışını şu şekilde ifade etmektedir:

Biz çok geri kalmış bir milletiz. Bunun milyonlarca başka sebeplerinden vazgeçip de en hakiki saikini ararsak bir din olarak bilgiye tapınmadığımızda buluruz. Dünyada tek bir din vardır, o da "bilgi". Bu bilgiye erişmek için çalışmak en büyük sevap ve ibadettir. Dünyada bir tek mukaddes şey vardır, o da öğreten "kitap". İnsanların bir tane silahı olmalıdır, o da: kalem. Beşer bu büyük gayeye eriştiği gün dünya bir cennettir, insanlar birer dindardırlar, kütüphaneler birer cami, kilise, havra olur... (Tuncel, akt. Yenen; 2011: 36).

Muhsin Ertuğrul'un bu düşünceleri Erken Cumhuriyet dönemi elitlerinin zihinsel yapılarını göstermesi açısından iyi bir örnektir. Zira, Osmanlı'nın son döneminde başlayan modern eğitim sistemi Cumhuriyetle birlikte zirveye ulaşmıştır. Elbette bu

modern eğitimin sisteminin en önemli özelliği bilimsel bilginin kutsallaştırıldığı dini bilginin de dışlandığı hatta yok sayıldığı pozitivist anlayışın hâkim olduğu eğitim sistemiydi. İşte Muhsin Ertuğrul bu sözleriyle pozitivist eğitim sistemin yarattığı bir insan prototipi olarak modern bilgilerle mücehhez seküler bir birey yaratmanın somutlaşmış halini temsil eder.

2. 3. 2. Geleneksel Türk Sineması'nda Din ve Toplum

1922–1950 yılları arasında teknik ve sanat anlamında gelişemeyen Türk Sineması, on yıllık bir geçiş döneminden sonra 1960 yılından başlayarak yeni bir sürece girmiştir. Bu yıllar aynı zamanda Türk toplumunun da siyasi, ekonomik ve kültürel anlamda dönüşüm geçirdiği zamanlara tekabül etmektedir. İç göç, şehirleşme ve sanayileşme, toplumsal hareketliliği arttırmış ve bu canlanma, sinema alanında da yeni anlayış ve arayışların ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır. Ortaya çıkan bu yeni sinema pratikleri, geçmişin toplumsal olgulardan uzak, melodramatik konularından farklılaşarak insanların günlük hayatlarında karşılaştığı sıradan konulara eğilmeye başlamıştır. Sinema alanında farklılaşan bu eğilim, aynı zamanda din, dindarlık, dini hayat ve din adamı gibi konuların ele alınma biçiminde de görülmüştür. Zira geçmiş yıllarda toplumsal meşruiyeti manevi vicdan sorumluluğuyla tanımlanan din ve dini hayat, 1949 yılında dönemin iktidarı aracılığıyla başlatılan girişimlerle -İmam-Hatip Okulu ve İlahiyat Fakültesi açılması vb-, görünürlüğünü arttırmıştır. Toplumsal hayatta hissedilmeye başlanan bu görünürlük, sinema örneklerinde de karşılık bulmuş ve farklı anlayış ve yorumlama biçimlerine göre temsil edilmiştir. Yenen, “Geleneksel Türk Sineması” olarak isimlendirdiği 1960–1996 döneminde yapılan filmlerde din ve din adamı konularını “toplumsal gerçekçi”, “ulusal”, “devrimci”, “dinsel (hazretli)” ve “milli” sinema akımları başta olmak üzere çeşitli sinema anlayışlarına uygun çekilen örnek filmleri analiz ederek yorumlamaya çalışmıştır (2011).

Söz konusu dönemin başlangıcı olarak ifade edilen 1960'larda başlayan Türk sinema akımlarının ilki kuşkusuz “Toplumsal Gerçekçi Sinema” akımıdır. Metin Erksan'ın çektiği “Gecelerin Ötesi”(1960) filmiyle başladığı kabul edilen bu dönemde sinemanın toplumsal gerçekliği olduğu gibi yansıtması gerektiği anlayışından hareket edilmiştir. Dolayısıyla din de sosyal gerçeklik olarak sinemada konu edilmiştir. Yenen, söz konusu dönemde çekilen filmlerde ele alınan dini temaya göre bu dönemi “Sosyal

Bir Gerçekçilik Olarak Din”(2011: 41) şeklinde değerlendirmiştir. 1950'li yıllarla birlikte kurumsallaşmaya başlayan Türk Sineması, 1960 yılından sonra toplumsal, siyasal, kültürel değişim ve dönüşümlere, iktidar değişikliklerine, çeşitli olaylara ve bunların sebep olduğu yeni konulara duyarlı olmaya başlamıştır. 1960 ihtilalinden sonra yeni bir düşünce ile daha önce yasaklı kabul edilen konu ve sorunlar, sosyal gerçekçiliğin çeşitli eğilim ve biçimleriyle ilk kez bilinçli yaklaşımlarla ele alınmaya başlanmıştır (Kaplan; 2004: 75). Bu özellikleri ile toplumsal gerçekçi akım, 1950–1960 yılları arasındaki entelektüel canlanmanın ardından 1961 Anayasası'nın sağladığı serbest ortam içerisinde toplumsal ve ekonomik sorunlarını irdelemiş ve temelde marksist eğilimli yazarları çevresinde toplayan Yön dergisinin gelişmeci ve kalkınmacı fikirlerini, sinemaya taşımıştır (Daldal; 2005. 93). Bu gelişmeci ve kalkınmacı söylem içerisinde dinin konumu ise genelde Marksist din anlayışını yansıtır. Yani din, sınıf mücadelesi şeklinde örgütlenen toplumsal yapıda üst sınıfların alt sınıfları kontrol altında tutmak için geliştirdiği kurumsal bir yapıda ortaya çıkmaktadır. Toplumumuzda din, ezilenlerin ve haksızlığa uğrayan alt sınıfların değil, aksine haksız hâkim sınıfların sahiplendiği bir değer olarak ortaya çıkmaktadır.

Toplumsal gerçekçi filmlerin dramatik gerilim noktaları, modernleşme süreçlerinin ve toplumsal değişiminin oluşturduğu çelişkiler üzerine kurulmasıyla belirginleşmektedir. Çünkü geleneksel ve modern arasındaki çelişki, bütün filmsel anlatıların temel çatışma eksenini oluşturur. Kırsal ortam, geleneksel olanın net biçimde sergilendiği kapalı bir dünyayı temsil etmektedir. Geleneksel ilişkilerle sergilenen kırsal dünyada modernleşme, belirli karakterlerle -öğretmen, doktor, mühendis vb.- hayatı kolaylaştıran yenilikler olarak ele alınmaktadır. Bu yeni zihniyet değişikliğine karşı çıkanlar da olumsuz karakterler -ağa, hoca vb.- aracılığıyla temsil edilmiştir. Gelenek ve modernlik çelişkisi üzerine kurgulanan filmlerin inşa ettiği dünyalarda akıl ve bilgi saygın bir yere sahiptir. Bu yıllarda yapılan filmlerin çoğunda akıl/bilgi dışı kategorisindeki büyü yapma, muska yazma, tütsü gibi konular sıkça ele alınmış, özellikle kırsal kesimde hocaların böyle davranışları gündeme getirilerek bu yolla din adamı, kötü niyetli muhtar ve toprak ağası ile birlikte modernleşmenin karşısındaki güçler olarak takdim edilmiştir. Toplumsal gerçekçilik akımının ve aynı zamanda Türk Sineması'nın önemli yönetmenlerinden Metin Erksan'ın mülkiyet sorunu üzerinden köy hayatının gerçeklerini anlattığı "Yılanların Öcü" (1962) filmi, bu doğal köy ortamındaki

mücadelede az da olsa dinin konumuna yer vermektedir. Varlığın iyi ve kötü arasındaki bitmeyen savaşla şekillendiğini ve kendisinin de iyilerden yana olduğunu belirten Erksan, Kara Bayram ve ailesini mağdur olmaları sebebiyle iyi, muhtar önderliğindeki köy heyetini ve heyetin yanında yer alan imamı da kötü olarak yansıtmaktadır. Filmde köy camisinde namaz kılmak için toplanan köylülere imamın hutbede okuduğu “kişilerin haklarını alanların cezasının bir şekilde Allah tarafından verileceği” sözü (Yenen; 2011: 42-43) teslimiyetçi bir söylem ve insanların yapılan haksızlıklara boyun eğmeleri gerektiğini telkin eden bir mesajdır.

Toplumsal Gerçekçi Sinema'nın takipçisi olarak değerlendirilen “Ulusal Sinema” akımı, 1966 yılından sonra Halit Refiğ, Metin Erksan ve Duygu Sağıroğlu gibi yönetmenler tarafından çeşitli seminer, açık oturum ve sinema yazılarıyla savunulmaya başlanmıştır. Ulusal sinema düşüncesinin kuramsal dayanağı ise 1965'li yıllarda Kemal Tahir ve Sencer Divitçioğlu'nun Marx'ın doğu toplumlarındaki üretim ilişkilerinin Batıdakilerden farklı olduğu tezine dayanarak geliştirdikleri Asya Tipi Üretim Tarzı görüşüdür (Coşkun; 2009: 56). Yenen'in din temasını kullanma biçimine göre "Kültürel Bir Gerçeklik Olarak Din" (2011: 44) şeklinde ifade ettiği Refiğ'in Ulusal Sinema Kuramı, batı karşıtı bir söylemin 1960–1965 yılları arasındaki materyalist ve marksist bakıştan arındırılarak daha yerel, gelenekselci unsurlarla yeniden üretilmesi olarak değerlendirilebilir (Daldal; 2005: 123). Halit Refiğ Ulusal Sinema akımını hayatı boyunca çektiği filmlerde savunmuş, bu anlayış doğrultusunda sinema düşüncesini şekillendirmiştir. Refiğ, Türk Sineması'nda batıcı akımlara karşı yerlilik düşüncesini ilk defa gündeme getiren sanatçılardan birisidir. Refiğ'in sinema anlayışı, Türk düşüncesinin dil, din, kültür, gelenek, örf-adet gibi önemli unsurlarını Türk insanının gerçek hayatını sinemaya taşımakla tanımlanmaktadır. Bu haliyle Refiğ'in önemli bir sosyal unsur olarak değerlendirdiği dine yaklaşımı diğer yönetmenlerden farklılıklar göstermektedir.

Dindar bir insan olmadığını açık bir şekilde ifade eden Refiğ, toplumun özelliklerini anlamak gayretinde olan bir insan olarak bu toplumun kültürel özelliklerini meydana getiren en önemli unsurların din ve dil olduğunu belirtmektedir (Türk; 2001: 248). Ona göre Türk denildiği zaman bununla etnik ve ırki bir kavram değil, Türkçe konuşan Müslümanlar akla gelmektedir. Bu durum ulusal gerçek konusunda dil meselesini ve birleştirici unsur olarak din meselesini ortaya çıkarmaktadır. Bu sebeple

din konusu, Türk toplumunun gerçeklerini anlama ve anlatmaya çalışan Halit Refiğ düşüncesi ve sinemasında önemli bir yere sahip olmaktadır. Fakat kendisinin de ifade ettiği gibi din, içeriği itibariyle değil sosyal bir fenomen olarak “kültürel bir gerçeklik” olarak önem kazanmaktadır. Zira Ulusal Sinema düşüncesinin teorisyeni Refiğ'in sinemasında, din ülkenin son iki yüz yıldır maruz kaldığı batılılaşma meselesi içerisinde Türk aydınının çözmekte zorlandığı kültürel bir sorun olarak yansıtılmaktadır. Ona göre Türk aydını dinden uzaklaştığı için toplumdan da uzaklaşmıştır. Toplumdan uzaklaşmanın acısını hissettiği anda aydın, dinden uzaklaştığının da farkına varmaktadır. Batı kültürüyle yetişmiş tipik bir Türk aydınının halkından kopmasındaki sebeplerden birisi din meselesidir. Refiğ'e göre bu kopukluğun giderilmesi de zor görünmektedir. Zira Türk toplumunda din meselesinin dört boyutu bulunmaktadır. Birincisi, “ferdi, vicdani boyut”; ikincisi, “toplumsal kültür boyutu”; üçüncüsü, “gelenek boyutu”; dördüncüsü de “siyasi boyutu” dur (Türk; 2001: 393). Onun dine karşı bu tutumu dinin içinden bir düşünce tarzı değil, din üzerine bir düşüncüdür. Toplumun sosyal dini problemlerinden başörtüsü konusundaki düşünceleri, onun bu durumunu kanıtlamaktadır. Refiğ'e göre başörtüsü, İslam'ın kutsal kitabı Kur'an-ı Kerim'de yer almamaktadır ve aynı zamanda İslam'da rahip veya rahibe de yoktur. “Öyleyse kadınları rahibe kıyafetine sokma çabası İslam'ın esaslarına dönüş değil, Hıristiyanlığın kuyruğuna takılma hevesidir.” Zira kadınların başlarını örtmesini isteyen din İslam değil, Hıristiyanlıktır (Refiğ; 2009: 235). Bu aykırı yaklaşımına rağmen Refiğ, dinin toplumsal bir olgu olarak gerçekliğe yakın bir şekilde yansıtılmasında öncü isimler arasında kabul edilebilir.

Yenen'in din temasını kullanma biçimini “Sınıflı Toplumda Ezilenlerin Umudu Olarak Din” (2011: 48) biçiminde değerlendirdiği Devrimci Sinema anlayışı, 1965 yılında kurulan “Türk Sinematek Derneği” etrafında toplanan yönetmenler tarafından sinemanın toplum yapısından hareketle değerlendirilmesi gerekliliğini ifade eden bir akımdır. Devrimci Sinema olarak adlandırılacak ilk oluşum, çağdaş ve batı üslubunda film üretimini teşvik eden Türk Sinematek Derneği'nden ayrılan daha radikal bir grup gencin, 1968'de kurduğu “Genç Sinema Hareketi” ve onların aynı adla yayınlanmaya başlayan dergileri olmuştur. Buna göre Türk toplumu, sınıflı bir toplumdur ve Türk Sineması da egemen sınıfların değerlerini yansıtan kültürel bir araç haline gelmiştir. Derneğin uzun yıllar başkanlığını yapan Onat Kutlar'a göre bir ulus,

sınıflardan meydana gelir ve bu sınıflardan bir tanesi egemen sınıf iken toplumun çoğunluğu egemenlerin tahakkümü altındaki sınıflardan oluşur. Ona göre sanatçının görevi, sadece gerçekliği tespit etmek değil onu onaylamak ya da değiştirmektir. Devrimci sanatın amacı da sanatçının ideolojik bilinci ile gerçekliğin değiştirilmesine katkı sağlayarak hayatın akışını dönüştürmektir. Yani sanatçı, halkıyla anlaşılabilmenin imkânlarını araştırmalıdır. Netice itibarıyla devrimci sinema, işçi sınıfının sorunlarını anlatan sinema örneklerini ön plana çıkarmaktadır. Devrimci sinemacılara göre yerli filmlerle, gösterilen yabancı filmlerin ortak özelliği, yozlaşmış kitle kültürü ürünleri olmalarıdır. Mezkûr filmler sahte konularla insanımızın bilincini yönlendirmektedir. Çünkü ülkenin mevcut sinema düzeni egemen değerleri aktararak halkı pasifize etmekte ve sinema seyircisini şartlandırıp sömürmektedir. Bu durumda devrimci sinemanın amacı, seyircisine özgür bir seçim yapabileceği bilgi ve yargı değerlerini vermek olmaktadır. Mevcut sinema düzeninin halkın duygularına hitap ederek sömürmesine karşın devrimci sinema halkın bilincine hitap etmeyi amaçlamaktadır. Devrimci sinema anlayışının önem verdiği konu, sinemanın evrensel bir sanat olmasıdır. Devrimci sinemacılar, marksist geleneğe uygun olarak sanatı bir üst yapı kurumu olarak görmekte ve altyapıdaki değişimlere paralel olarak üst yapının da zaman içinde değişeceğine inanmaktadırlar (Yaylagül; 2004: 266-268).

Toplumu üst yapı, alt yapı çatışmasıyla anlamaya ve anlatmaya çalışan bu sinema anlayışında dinin konumu da marksist düşüncelerine uygun olarak işçi, çiftçi, köylü, işsiz gibi toplumsal tabakalaşmanın aşağısında bulunan insanların kendilerini “teskin” ettikleri bir nevi afyon olarak değerlendirilmektedir. Bu durumda din, adaletsizlik üzerine inşa edilmiş ve bu şekilde devam eden toplumun bozuk düzeninin devam etmesine katkı sağlayan bir kuruma dönüşmektedir. Devrimci Sinema, başta Onat Kutlar olmak üzere Sinematek çevresinde büyük bir destekle karşılanan, Yılmaz Güney'le özdeşleşme noktasında değerlendirilir hale gelmiştir. 60'lı yıllar boyunca ağırlıklı olarak western/gangster türü Yeşilçam filmlerinde rol alan ve “Çirkin Kral” lakabıyla zalime karşı mazlumun yanında yer alan tiplmesiyle halk arasında beğeni toplayan Yılmaz Güney, öykücülükle başladığı yazarlık denemelerini senaristlikle sürdürmüş ve Lütfi Akad'ın yönettiği Hudutların Kanunu (1966) filmiyle bu alanda şöhret kazanmaya başlamıştır. İlk büyük yönetmenlik denemesini ise 1968 yılında Seyit Han filmiyle yapan Güney, siyasi kimliğini 60'ların sonuna doğru daha da açık biçimde

ortaya koymuştur. 1970 yılında sadece yönetmenlik kariyeri açısından değil aynı zamanda Türk Sineması açısından dönüm noktası kabul edilen Umut filmini çekmiştir (Koluçak ve Kula Demir; 2013: 5-6). Nebahat Yağız, "çaresizliğin dini doğmalara olan inanç konumuna dönüşmesinin bir dışavurumu olarak tanımladığı Umut filmini zihniyet ve toplumsallık ilişkisi içerisinde toplum hayatında kendisine yer bulan büyü olgusunun önemine vurgu yaparak inceler" ve "filmde definenin yerini belirlemek için başvurulan yöntemi" büyü olarak değerlendirir" (akt. Yenen 2011: 52-53). Filmde işlenen büyü olgusu, toplum hayatındaki dini inançlar ve pratikler ile karmaşık bir ilişki içerisine girerek farklı bir kadercilik anlayışının gösterilmesinin amaçlandığı iddia edilebilir.

Dinsel film türü, temeli dini konu, kahraman ve mesajlara dayanan filmleri kapsayan bir türdür. Dinsel filmin temeli, dine dayanmakla birlikte farklı türlerde kullanılan özellikleri de içermektedir. Bu tarz sinema, konulara yaklaşım ve işleyiş biçimi ve kullandığı araç-gereçlerin benzerliği sebebiyle tarihsel, biyografik ve destansı filmlerle ortak özelliklere sahiptir. Türk Sineması'nda da belirli bir dönemde furya halinde oluşan dinsel film ürünleri, kutsal kitaplarda yer alan hikâyeler, kişiler, peygamberler, din büyükleri gibi geniş halk kitlerinin ilgisini çekmek için genellikle "Hollywood film kalıpları" içerisinde yansıtılmıştır (Özön; 2008: 211-212). Dinsel filmleri, Türk Sineması'nın o dönemlerde içinde bulunduğu büyük bunalım karşısında ne yapacaklarını şaşırان sinemacıların başvurduğu Özön'ün "din ticareti" (2008) olarak tanımladığı, Yenen'in ise "Ticari Kazanç Aracı Olarak Din"(2011) olarak değerlendirdiği bu tür filmlerin bazı açılardan yapımcılara avantaj sağladığı ifade edilebilir. Öncelikle Anadolu insanının hassas dini duygularının menfaate çevrilmesi yoluyla bir pazar oluşturma amacı söz konusudur. Zira derme çatma dekorlar, uydurma giysiler, özensiz derlenmiş figüranlarla son derece ilkel biçimde çekilen bu filmlerin, maliyetleri de oldukça düşüktür. Aynı dekor, giysi ve oyuncularla aynı tarz çok sayıda film çekmek mümkündür. Konu sıkıntısı da "kısas-ı enbiya"lardan birçok senaryo çıkarmakla aşılmıştır. Bu durumdan istifade etmek isteyen bazı yapımcılar da bu tür filmlerin ilgi görmesi üzerine Mekke, Bağdat ve Şam gibi önemli kentlerdeki kutsal mekânların görüntüleri ile İstanbul cami ve türbeleri, Konya Mevlana Müzesi ve Şanlıurfa Halil İbrahim Camisi'nin görüntülerini birleştirerek meydana getirdikleri filmlerde Kâbe sahneleri kullanarak diğer Müslüman ülkelere satma başarısı da göstermişlerdir (Candemir; 1986: 19). Ticari açıdan seyircilerin dini duygularından

istifade etmeyi amaçlayan bu tür filmler, “dini film” olarak tanımlansa da milliyetçilik vurgulu diğer tarihi filmlerle benzerlik göstermektedirler. Çünkü hikâyelerin, inanan Müslüman iyilerle, inanmayan kâfir kötüler arasında kurgulanması sebebiyle kişilikler ve olaylar İslam tarihinin fantazyaya dönüştüğü arkaik bir sinema dünyasından seslenen mitolojik kahramanlara dönüşmektedir. Olayların duygu ve gerçeklikten uzaklaştırılarak masalsılaştırılan bir dille aktarılması, dinin tecrübe edilen günlük hayatla ilişkisinin bulunmadığı dünya tasavvuruyla eski zamanlara ait bir gelenekle özdeşleştirilmesine yol açmaktadır. İnsanların karşılaşılabileceği sorunlara pratik çözümler üretmeyen menkıbe işlevi gören dinsel filmler, Müslüman olmanın erdemlerini hatırlatan ama İslami hayat tasavvurları ve meselelerinden yoksun bir yapıda ortaya çıkmışlardır (Maktav; 2005: 991).

1961 yılında "Hz. Ömer'in Adaleti" filmiyle başlayan dinsel türde film yapımları, 1965 yılında altı filmle yükselişe geçerek 1973 yılında on iki filmle zirveye ulaşmıştır. Böylelikle 1950'li yılların sonları itibariyle Türk toplumunda yeni bir ivme kazanan dini hayat, Türk Sineması için farklı bir kazanç alanına dönüştürülmüştür. Türk Sineması'ndaki dine karşı gelişen bu ilgi, halkın inançları ve hassasiyetlerinden yararlanma yoluyla o dönem şartları içerisinde “din sömürüsü” olarak da ifade edilebilecek şekilde "kandırmaca promosyonlar"la daha çok seyirciye ulaşmak ve daha fazla kâr elde etme kaygısıyla insanların "saf" ve "temiz" duygularının nasıl istismar edildiğinin de en bariz kanıtı olmuştur (Kırel, 2005. 150). Çünkü sinema seyircisi, ezan sesleri, camii silüetleri ve Kâbe görüntüleriyle adeta kutsal bir çağrıya uyma edasıyla abdestini alıp sinema salonlarına giderek uyanık yapımcıları zengin etmektedir. Hatta bir Hac belgeseli, bazı sinema salonlarında “Bu filme 7 defa giden yarı hacı sayılacaktır” reklamıyla tanıtılmıştır (Özgüç: 2005. 187).

Dinsel (hazretli) film türlerinde senaryolar tamamen tarihsel karizmatik dini şahsiyetler üzerine kurgulanmaktadır. Bu durum dinsel bir öykünün, toplum tarafından kabul görmüş dini bir şahsiyetin hayatı bağlamında anlatılmasının kolaylığı yanında sinema sektörünün oluşturduğu film kahramanları yoluyla canlılığını devam ettirmesiyle de ilişkilendirilebilir. Bu filmler konularına göre sınıflandırıldığında Yunus Emre, Hacı Bektaşî Veli, Pir Sultan Abdal ve Mevlana gibi Anadolu topraklarının Müslümanlaşmasında büyük rol oynayan tarihi sufi kişilikler ile Rabiâtül Adeviyye ve Veysel Karani gibi İslam toplumunun ilk dönemlerinde mistik hayatı tercih eden

tasavvufi şahsiyetlerin ilk sırada yer alması dikkat çekmektedir. Yunus Emre, Hacı Bektaşî Veli ve Pir Sultan Abdal gibi tarihi dini kişilikler, menkıbe ve efsaneler yoluyla folklorik bir öge olarak temsil edilmişlerdir. Kuruluşundan 1960'lı yıllara kadar sinema perdelerinde “film yıldızlarını” seyretmeye alışkın ortalama sinema müdavimleri dışında kalan ve dini hassasiyetleri dolayısıyla sinemaya mesafeli yaklaşan potansiyel Türk seyircisi, zikredilen sembolik anlama sahip kişilikleri coşku ve heyecanla seyretmiştir. Yine Hz. Yusuf, Hz. İbrahim, Hz. Yahya, Hz. Eyüp ve Hz. Süleyman gibi peygamberlerin hayatları da film yapımcılarının rağbet ettiği konular arasında ikinci sırada yer almaktadır (Yenen; 2011: 55-59). Bir yapıtın sinema hüviyetine dönüşmesi için sinemasal mantık ve retoriğin oluşturulması gerekmektedir. Dinsel filmler, din ve din ile ilgili unsurların aktarımında kullandıkları basit teknikler dolayısıyla “ilkel simgecilik” kavramıyla değerlendirilebilir. İlkel simgecilik kavramı, anlatılmak istenilen bir olayın genel bütünlükten yoksun olarak simgelere verilen aşırı önemi ifade etmek için kullanılmaktadır (Wollen; 2004: 127-132). Bu açıdan Türk dinsel filmlerinin ilkel simgecilikle özdeşleştirilmesinin birçok sebebi vardır. Olay örgüsünün belirli bir düzen ve yapı içerisinde düzenlenmesi ve inşa edilmesi -klasik anlatı formu-, karakterlerin gerçekçi olup olmadıkları ve temsil ettikleri değerler, olaylara nesnel bir bakış açısıyla yaklaşılması, anlatılan dönemin gündelik hayatına ait görüntülerin inandırıcılığı -mizansen-, sahnenin filme alındığı gerçek ya da inşa edilmiş dekorlar, karakterlerin giydiği elbiseler -kostüm- gibi temel sinemasal özelliklerin yokluğu veya eksikliği bu sebeplerin en dikkate değer olanlarıdır.

Milli Sinema akımı, 1970 yılında "Birleşen Yollar" filmi ile başlayan ve en son örneğini "Hür Adam" (2010) filmi ile beyaz sinema, muhafazakâr sinema, İslamcı sinema, İslami sinema gibi kavramlarla tanımlanmaya çalışılan; kültürel kaynak olarak dini (İslam) bir tez olarak sinemaya taşımayı amaçlayan ve Yenen'in (2011: 62) dini temaları kullanma biçimine göre değerlendirdiği ve “Kültürel Bir Tez Olarak Din” şeklinde ifade ettiği Türk Sinema akımıdır. Milli sinema kavramının bir akım haline gelmesinde en büyük etkenin Milli Türk Talebe Birliği (MTTB) bünyesinde faaliyet gösteren “MTTB Sinema Kulübü” olduğu söylenebilir. MTTB'nin milli sinema akımındaki rolü, Türk Sinematek Derneğinin devrimci sinema üzerindeki rolü ile benzerlik göstermektedir. Nasıl ki devrimci sinema fikrine sahip sinemacılar bu dernek

etrafında birleşmişler ve düşüncelerini olgunlaştırmışlarsa milli sinema fikri de MTTB etrafında toplanan sinemacılar tarafından olgunlaştırılmıştır.

Öktem Başol'a (2009) göre, Milli sinema kavramını iki açıdan incelemek gerekmektedir. Birincisi, bu kavramın bir akım, bir ekol ya da bir hareket gibi ele alınmasıdır. Türkiye'de Milli Sinema Hareketi, yabancı taklidi melodramlar ve basit anlatımlı filmlere karşı şuurlu bir sinema anlayışını yaygınlaştırmak için bir avuç sinemacının önderliğinde başlamıştır. Burada birincil amaç, Türk insanının düşünce ve yaşayış şekline daha uygun konulara el atılması gerekliliğidir. Bu çerçevede Milli Türk Talebe Birliği Sinema Kulübü 10 Mart 1973 tarihinde Milli Sinema anlayışının daha net çizgilerle ortaya çıkması amacıyla, Metin Erksan, Halit Refiğ, Duygu Sağıroğlu, Yücel Çakmaklı, Sami Şekeroğlu ve Salih Diriklik'in katıldığı bir açık oturum düzenlemiştir. Bu açık oturumda bir takım esaslar benimsenmiş, bu anlayışta yer alan yönetmenler tarafından sinema filmlerine uyarlanması gerçekleştirilmiştir. O halde, milli sinema anlayışının ikinci açıdan nasıl ele alınabileceği üzerinde durmak yerinde olacaktır. Bu durum milli sinemanın ülke sinemacılarının ürettiği filmlerle doğal bir birliktelik şeklinde oluşması sonucunda ortaya çıkmaktadır. Bu birlikteliğin yalnızca sanatsal boyutunun değil, sosyolojik dayanağının da olması kaçınılmazdır.

Milli Sinema akımını “İslami Sinema” kavramı ile tanımlayan Maktav'a göre, bu sinema akımı gücünü Türkiye'deki İslami düşüncenin yükselişinden almakta ve söz konusu filmlerin “tebliğ” misyonu üstlenerek kendisini Kemalist modernleşmeye karşı konumlandırmıştır. Bu durumda geçerli ve güncel olanın kodları ile iz süren Milli Sinema, her ne kadar Türkiye'deki sekülerizasyon savunucuları tarafından endişe ile karşılanırsa da tıpkı kendisine aidiyet atfettiği siyasi anlayış gibi pragmatist bir tutum içinde var olmuş, varlık nedeni reddettiği şeyden öteye geçememiş ve bu tutum sinema diline de zafiyet olarak yansımıştır (Maktav; 2005: 989). Onaran'a göre ise Milli Sinema, Türkiye'de düşünce özgürlüğünün geniş bir hoşgörüsüyle karşılandığı 1980 ve 1990'lı yıllarda gelişerek bir ideoloji haline gelen “Türk-İslam Sentezi” fikri çerçevesinde filmler çeken ve gerek ulusal gerekse uluslararası festivallerde ödüller kazanan yönetmenlerin temsil ettiği bir sinema akımıdır (Onaran; 1995: 233). Milli Sinema akımının Türk Sinema Tarihi içerisindeki önemi, yönetmenlerin filmlerinde açık veya sembolik düzeyde İslam'a ilişkin atıflarından kaynaklanmaktadır. Neticede din, Türk toplumunun karakterini oluşturan birincil etkendir ve beyazperdede “tez”

olarak kullanılmaktadır. İslam'ın sinemada “tez” olarak kullanılmasından maksat, iki yüz yıldır batılılaşma serüveninde doğu-batı karşıtlığı üzerinden aidiyet sorunu yaşayan Türk insanının ancak İslam dini ile sağlıklı bir çözüm geliştirebileceği düşüncesidir. Bu düşüncenin sinemada örnekleri ise Milli Sinema filmleri olarak adlandırılmaktadır.

Sonuçta genel olarak Türk Sineması'nı; din, dindarlık ve din adamı tiplemesi bağlamında üç ayrı dönemle değerlendirmek mümkündür. Türk Sinema Tarihi'ni din teması üzerinde ele alan kapsamlı çalışmasında Yenen'in (2011) de ifade etmiş olduğu gibi ilk dönem Türk Sineması'nda (1922–1960) din, dindarlık ve din adamı olgusu, “dışlanmış (excluded)” bir yaklaşımla değerlendirilirken, Geleneksel Türk Sineması'nda (1960–1996) “daraltılmış (constricted)” bakış açısıyla ele alınmıştır. Dışlanmış ve daraltılmış olarak ifade edilen bu iki dönemde de din, dindarlık ve din adamı olguları “indirgemeci (reductive)” bir zihniyetle “kullanılmış obje” olarak değerlendirilme eğilimi göstermiştir. Yeni Türk Sineması'nda ise (1996-?) din, dindarlık ve din adamı olguları, gündelik hayat içerisinde kendisini tezahür ettirdiği sosyal bir gerçeklik olarak “kabullenilmiş” bir yaklaşımla değerlendirilmiştir.

Modernleşme bağlamında ise, Tanzimat'tan itibaren devam ettirilen tartışmalar, daha çok dinin ilerleme ve çağdaşlaşma karşısındaki konumu üzerinde yoğunlaşmıştır. Çünkü "kökten batıcı cumhuriyet seçkinleri", dini, bir iktidar aracı olarak tanımlamış ve belirli vurgularla tanımlanan bu din anlayışını merkezde tutarak hedef seçilen çağdaş medeniyetler seviyesine ulaşma çabalarında dini “çağdaşlaşma karşıtı” bir konuma indirgemişlerdir (Kılıç; 2007: 21). Bu karşıtlık ise dine atfedilen iki özellik dolayısıyla ortaya çıkmıştır. Birincisi dinin gerçek işlevinden uzaklaşarak “bidat ve hurafelerle kuşatılması”, ikincisi ise dinin "siyasal amaçlar" için bir araç haline getirilmesidir. Türk Sineması'nda birçok ilki gerçekleştiren ve aynı zamanda sinema sanatının Türkiye'de gelişmesine engel olmakla suçlanan Muhsin Ertuğrul, Cumhuriyetin modernleşme projesini benimsemiş bu doğrultuda filmler üretmiştir. Ertuğrul'un dini unsur bulunduran filmlerinde, din adamlarının temel özelliği “vatana ihanet”tir. Din adamlarının bu özelliğinin Türk Sineması'nda “din adamı” tiplemesine dönüşmesini sağlayan film ise "Vurun Kahpeye" (1949) filmi olmuştur.

Yenen, "Geleneksel Türk Sineması" olarak adlandırdığı 1960–1996 yılları arasında yapılan filmlerde ise din, dindarlık ve din adamı konularının “daraltılmış” bir bakış açısıyla değerlendirmektedir. Yenen, Geleneksel Türk Sineması'nın popüler filmi

örneklerinde ise din, köy ve köylülük ile ilgili bir olgu şeklinde ortaya çıktığını, dindarlığın da “köy ve gecekondudindarlığı” tipolojilerine uygun özellikler taşıdığını ifade etmektedir. Bunlar; kurban bayramı, adak kurbanı, kurban edilecek hayvanın süslenmesi, muska, imam nikâhı, imam nikâhı sırasında anahtar ve bıçak kullanmak, kurşun dökülmesi, yedinci ve kırkinci günlerin kutsallığı, cenaze töreni, yeni doğmuş çocuğun kulağına ezan okumak, yağmur duası, başlık parası duası, bel büyü, kurban olarak horoz kesilmesi, Müslüman bireyin mutlaka bir tarikata intisap etmesi ve doğru yolu bulabilmesi için bir şeyhe bağlı bulunması, köylünün imam veya ağanın kulu olması, dini açıdan “teknik ve medeniyetin günah” olarak algılanmasıdır. Yenen ayrıca gecekondudindarlığının iki boyutuna dikkat çeker. Birincisi, köy şartlarında sahip olunan inançlara sıkıca bağlı kalmak, ikincisi ise göç edilen şehrin değerlerini benimsememe konusunda bilinçli bir direnç göstermektir. Yeni Türk Sineması'nda ise din, sinema açısından “kabullenilmiş” bir sosyal gerçeklikle temsil edilmektedir. Bu durum, şiddet, terör, modernleşme, gündelik hayat gibi sosyal ve kültürel konuların dini bağlamda incelenmesiyle anlaşılmaktadır. Ayrıca İlk Dönem ve Geleneksel Türk Sineması'ndaki din adamı tiplerini yerlerini sosyal aktörler olarak karakterlere bırakmaktadır. Yeni Türk Sineması'nda din adamları farklı özellikleri itibarıyla temsil edilmeleri açısından “din adamı tipolojisi” oluşturmaya imkân vermektedir. Yine dindarlık tipolojisi de kentlilik olgusuna uygun bir şekilde “kent dindarlığı” olarak ortaya çıkmaktadır (Yenen; 2011: 198-202). Yüzyılı aşkın bir tarihe sahip Türk Sineması, her ne kadar farklı dönemselleştirmelere ayrılrsa da ele aldığı konular genel olarak benzerlikler göstermektedir. Bu konuların önde gelenleri ise bir şekilde din, din adamı ve dindarlığa ait temsillerdir. Dolayısıyla din konusu veya dini temsiller Türk Sineması'nda incelenmesi, anlaşılması ve kavranması gerek başat unsurlardır.

2. 4. Modernleşme Sürecinde Türk Sineması

Osmanlı İmparatorluğu'nun yıkılışıyla topyekûn bir modernleşme hareketini yani gelenekten tamamen kopmuş/sıyrılmış Batılı bir modernliği hedef alan Türkiye Cumhuriyeti'nin (Berkes; 2002: 27-28), Batı modernliğinin ürünü olan sinema ile yakın bir ilişkisinin olması akla da uygun gözükmektedir. Ülkemize sinemanın girişi erken dönemlerde olmasına rağmen, Osmanlı İmparatorluğu'nun içinde bulunduğu mevcut koşullarda sinemanın istenilen ölçüde yani Batılı ülkelerde olduğu gibi gelişmesi doğal

olarak beklenemezdi. Nitekim böyle de oldu. Yerli film yapımına geçiş için yaklaşık yirmi yıl geçmesi gerekti. Her ne kadar filmin çekildiğine dair elde kesin bir belge olmasa da, "Ayastefanos'taki Rus Abidesi"nin, 14 Kasım 1914'de yıkılışının filme alınması Türk Sineması için milat olarak genel kabul görmektedir (Güçhan; 1992: 73). Bunu, "Merkez Ordu Sinema Dairesi'nin belgeselleri izledi" (Özön; 1995: 19). İlk özel yapımevi, Kemal Film adıyla 1922'de kuruldu. Aslında, I. Dünya Savası'na kadar büyük kentler dışında sinema halk tarafından bilinmiyordu bile (Onaran; 1994: 12).

Cumhuriyet dönemi, bir kültür devrimi olan Türk Devrimi'nin kültürel açıdan akla gelebilecek her alanda, dilde, eğitimde, kıyafette, sanatta, radikal uygulamaların yapıldığı bir dönemdir (İnceoğlu; 2011: 34). Bu dönemde ileri derecede merkezileşmiş, profesyonel, güçlü bir devlet bürokrasisi kurulmasına karşın, devletin halkla iletişimi oldukça zayıf kaldı. Reformlar, kitlelere ulaşma anlamında çok da başarılı olmadı ve daha çok kentli nüfusa hitap etti. Modernleşmede ve devrimlerin halka benimsetilmesi konusunda kent merkezlerinde kısmi de olsa sağlanan başarı, kırsalda hala sağlanamamıştı. Zira kırsal bölgeler özellikle köyler Ankara'daki laik rejime rağmen ağa, muhtar, din adamları gibi yerel güçlerin etkisindeydi. 1930'larda askere alınan köy gençlerinin, askerlik sonrasında köylerine döndüklerinde askerde almış oldukları eğitim ve terbiyeyi köylerine olumlu yansıttıklarını görünce, bunun doğru bir kanal olduğuna inandılar. Bu gözlemlerinin sonucunda da Cumhuriyet Devrimleri'nin geniş halk kitlelerine benimsetecek dilin kırsal halka ne kadar uzak olduğu daha açık bir biçimde anlaşılmış oldu. Bu sarsıntı, Kemalist devlet adamlarını, halkın anlayacağı dilden konuşacak bir dile ne kadar ihtiyaç duyduklarının bilincine varmalarına sebep oldu ve onları Halkevi ve Köy Enstitüleri gibi, devrimleri halka ulaştıracak ve benimsetecek yöntemler bulmaya yöneltti (Ahmad; 2014: 103). 1948 yılındaki yeni yasal düzenlemeyle belediye eğlence vergisinin, yerli filmlerden yabancı filmlere göre daha az alınması kararı ekonomik açıdan yerli film endüstrisinin yükselişine yol açtı. Özön'e göre, 1950 yılı Türk Sineması için sanat yönünden nasıl dönüm noktası oluşturmuşsa, 1948 yılı da ekonomik yönden bir dönüm noktası olmuştur (1995: 28). Bunun yanında, 1923–1939 döneminde Muhsin Ertuğrul'un tekelinde bulunan yerli filmciliğin (Yorulmaz ve Blizek; 2014) 1940'lar boyunca yeni bir yönetmenler, teknisyenler ve senaristler grubunu yavaş da olsa barındırmaya başlaması da etkilidir ki, bunlar yakın gelecekte Türk Sineması'na büyük katkılar sağlayacaklardır. 1948 sonrası Türk

Sineması için olduğu kadar, Türkiye ve hatta dünya düzeni için de dönüm noktasıdır. II. Dünya Savaşı sonrası ortamda Faşizm ve Nasyonel Sosyalizm tehditlerinin ortadan kalkmasıyla yeni güç dengeleri oluşmuş, SSCB ve ABD arasında soğuk savaş başlamıştır. Türkiye de gerek iç gerek ise dış dinamiklerin etkisi ile bu yeni düzende yerini alacaktır. Türkiye Cumhuriyeti'ndeki siyasal düzenin dönüşümüyle sinemadaki dönüşümün bu eş zamanlılığını başlı başına incelemeye değer bir konu olarak ele almak mümkündür (İnceoğlu; 2008: 66-67). Cumhuriyet'in 1923-1952 dönemi sosyal, siyasal, kültürel ve ekonomik koşullarıyla sinemanın gelişim koşullarını da oluşturacaktır. Sözü edilen bu dört koşul toplum yapısının önemli mihenk taşları olmanın yanı sıra modernleşmenin de ana unsurlarıdır.

Özön (1995: 55) "Sinema, bütün Cumhuriyet tarihi boyunca resmi makamlarca nedeni anlaşılabilen bir tutumla ihmal edildi" der. Bu tespiti doğrular bir biçimde İmparatorluktan Cumhuriyete, sinemaya resmi makamların yani devletin desteği olmadığı gibi, Batı'dakinin aksine ülkede sinemanın bir sanayi kolu olabileceği ekonomik birikim de söz konusu değildi. Cumhuriyet'in ilk yıllarından itibaren çeşitli alanlarda yerli işletmeler boy göstermeye başlamasına rağmen, henüz sinemayla uğraşabilecek kadar güçlü sermaye birikimine sahip değillerdi. Dolayısıyla ilk yerli film yapım şirketlerinin öncelikle, film ithalatçısı ve sinema salonu işletmecisi olmaları hiç de şaşırtıcı değildir. Türkiye'nin ilk film yapım şirketlerini kuranlar, önce sinema işletmeciliği, film ithalatçılığı yollarından geçerek yapımcılığa atılmışlardır. Zira yapımcılık gibi ekonomik güç isteyen bir alana girebilmeleri için yeterli sermayeye ihtiyaçları vardı (İnceoğlu; 2011: 36).

Cumhuriyet'in ilkelerinden "devletçilik" ekonomik açıdan sıfır noktasında olan ülkemizde doğal olarak özel girişimlere destek olacak şekilde uygulanmıştı. Bununla birlikte gelişmiş ülkelerde bir endüstri kolu haline gelmiş olan sinema konusunda, ülkemizde resmi makamlar tarafından kayda değer herhangi bir yatırım ya da destekleme yapılmadı. Sinemaya karşı devletin bu ilgisizliğinin elbette birçok nedeni olabilir. Öncelikli olarak devletin doğrudan yatırımları dokuma, maden, çimento, şeker, kimyasal maddeler gibi temel veya ara mamullere yönelikti ve bu yolla oluşturulması düşünülen gelişmiş sanayinin altyapısı hazırlanıyordu. İkincil olarak, özel girişimcilere de sinema alanında bir destek verilmedi. Çünkü filmin bir iş alanı olarak konumu diğer sektörlerden çok farklıydı. Bir filmin önceden getirisi kesin olarak bilinemez. Film

sektörünün diğer bir dezavantajı da filmciliğin yabancı teknolojiye bağımlı olmasıydı. Dolayısıyla dönemin kapalı devletçi politikalarına da uygun değildi. Bir diğer etken de yüzde 80'inden fazlası kapalı köy ekonomisinde yaşayan halkın henüz tüketici konumunda olmamasıdır. Kaldı ki, büyük kentler dışında sinema filmi gösterecek yerler "Halkevleri" dışında hemen hemen hiç yoktu. Bu durum da kendi halinde bir gelişme sürecine terk edilen sinemanın, dönemin sosyo-ekonomik koşulları içerisinde cazip bir iş alanı haline gelmemesini açıklayan bir başka etmendir (İnceoğlu: 2008: 77-80). Özetle, film gösteriminin bile az sayıda şehirle sınırlı olduğu bir ülkede sinema gibi pahalı bir alanda üretimi gerektirecek ekonomik pazar henüz oluşmamıştı. Buradan şu sonucu çıkarmak pekâlâ mümkündür. Bir ülkede sinemanın bir sektör olabilmesi için belli bir sermaye birikimine sahip, sinemaya para yatıracak girişimciler ve belirli bir maliyetle çekilmiş olan bu filmleri izleyecek, dolayısıyla da sektörü ayakta tutacak bir seyirci kitlesine sahip bir ülke olması yani modernleşmiş ya da modernleşme sürecinde olan bir ülke olması gerekiyordu. Ülkemizde modernleşmenin kentleşme faktörü, işbölümünde farklılaşma, ulaşım, haberleşme gibi diğer faktörlerinden daha etkili olmuştur. Bu dönemde, devletin sinemaya uyguladığı tek ekonomik destek 1948'de belediye eğlence vergisindeki indirim yoluyla oldu (Uçakan; 1977: 19), bu da "devletçi seçkinci" bürokratların eski gücünü kaybettiği, burjuvazinin yönetimde söz sahibi olmaya başladığı, DP iktidarının arifesine denk gelmektedir (İnceoğlu; 2011: 38).

Cumhuriyet, Taylor'un "akültüralist modernleşme" kavramlaştırmasına uygun olarak sosyo-kültürel alanda tam bir dönüşüm politikasına girişti. Zira, yönetici seçkin sınıfın önemli bir bölümü, ekonomik, siyasal ve sosyal alanda bir batılılaşmanın yeterli olmadığına, ileri batı uygarlığının bir parçası olabilmek için, kültürel anlamda da batılı yaşam biçiminin benimsenmesi gerektiğine inanıyordu (İnceoğlu; 2008: 82-83). Çünkü Cumhuriyet'in hâkim modernleşme girişimi topyekûn bir değişimi hedeflemişti. Bunun için siyasal devrim tamamlandıktan ve yeni rejim yerini sağlamlaştırdıktan sonra bir dizi radikal reform hareketi uygulanmaya konuldu. Harf devrimi, kılık-kıyafet devrimi, ölçülerde, hafta tatillerinde vb. hemen her alanda yapılan köklü değişikliklerle, toplumu hemen ilk bakışta batılı toplumlardan ayıran bütün doğulu özellikler kanun yoluyla ortadan kaldırıldı. Bir taraftan da bu radikal dönüşümün bir parçası olarak Batı'nın modern kültür ve sanat kurumları toplumsal yaşamın içine devlet eliyle yerleştirilerek kültürel dönüşüm kurumsallaştırılmaya ve toplumsal tabanı genişletilmeye çalışıldı.

Ülkede modern eğitim kurumları, tiyatro, plastik sanatlar, opera, bale, dil ve tarih üzerine çalışan kurumların pek çoğu bu dönemde kuruldu. Bu aynı zamanda Cumhuriyet'in resmi politikalarının kültürel ve sanatsal alanda yansımalarıydı. Bu gayretlerin tümü Cumhuriyet'in "kendi seçkinlerini olduğu kadar" sekülerlikle karakterize edilen modern hayatın gerektirdiği kabul edilen "yeni habitus" edinmeyi mümkün kılacak "seküler mekânlarını da yaratma" amacına matuftu (Göle; 2012: 56). Devlet, yeni kültür ve sanat politikalarıyla pek çok batılı kültürel ürünü ülkeye taşıdı (Başgüney; 2011: 58).

Cumhuriyet modernleşmesinin tercih ettiği "akültüralist modernleşme" anlayışını simgeleyen en önemli göstergelerden ve radikal değişimlerden biri de hiç şüphesiz devletin başkentinin değiştirilmesiydi. İmparatorluğun başkenti olan İstanbul yerine, Türkiye Cumhuriyeti'nin başkenti olarak Ankara'nın seçilmesi, askeri açıdan stratejik olduğu kadar aynı zamanda siyasal ve kültürel bir tercihti. Zira İstanbul "eskiyi, Osmanlıyı, geleneği simgelerken", Ankara ise tam tersine "yeniyi, çağdaşı" yani Cumhuriyeti daha doğrusu modern olanı temsil ediyordu (Kayalı; 2011: 72). Neticede İsmet Paşa ve dört arkadaşının meclise sundukları önerenin 13 Ekim 1923'de kabul edilmesiyle Ankara, genç Cumhuriyet'in başkenti olarak ilan edilmiştir (Kılıç; 2005: 91). Önerenin görüşülmesi sırasında yapılan bir tartışmada, "süreklilik arayışı içinde olanlar, tarihsel ve ekonomik rolünden ve halifeliğin merkezi olarak taşıdığı kutsal nitelikten ötürü, İstanbul'un başkent olarak kalması gerektiğini öne sürdüler. Kemalistler geçmişten kopmak istedikleri için bütün bu argümanları engel olarak gördüler" (Ahmad; 2014: 112). Tepeden inme modernleşmenin öncüsü ve önemli uygulayıcılarından olan Rus Çarı Petro'nun 1703 yılında eski başkent Moskova'yı bir kenara bırakıp, her şeye yeni baştan başlamanın bir simgesi olarak St. Petersburg'u kurması gibi, Kemalist Cumhuriyetçiler de benzer şekilde iki yüzyıl sonraki yani 1920'lerin Türkiye'sinde Osmanlı'nın başkenti İstanbul yerine, yeni Cumhuriyet'in başkenti olarak Ankara'nın tercih edilmesini, modernleşmenin bir simgesi olarak görüyorlardı (İnceoğlu; 2008: 84). İki büyük imparatorluğun asırlar boyunca merkezi olan eski ve köklü başkent İstanbul yerine, Anadolu'nun küçük bir şehri olan (1920 lerde 25 bin nüfusa sahipti) Ankara, yeni Cumhuriyet'in resmi ideolojinin başkenti oldu. Tıpkı Petro'nun iki asır önce Rusya'da yaptığı gibi, Kemalistlerde Avrupa'dan mimar, mühendis ve şehir plancıları getirerek yeni yani modern bir kent kurmaya giriştiler.

Adeta sıfırdan inşa edilen ve çağdaşları tarafından da "minaresiz kent" olarak betimlenen yeni başkent Ankara, hem modern Cumhuriyetin laik yani seküler yüzünü temsil ediyor hem de resmi kültürün merkezi ve simgesi oluyordu. İstanbul, ticaretin merkezi olma özelliğini sürdürürken, Ankara kültürel ve entelektüel merkez haline geldi. Kayalı'nın ifadesiyle Ankara aynı zamanda "ilim" 'irfan' ve 'nur' merkezi olarak düşünülmüş (2011: 72) dolayısıyla Cumhuriyet'in tüm sanatsal ve kültürel kurumları öncelikle Ankara'da kurulmuştur. Doğal olarak da bu kurumların temeli, Avrupa'dan getirtilen sanatçı, uzman ve akademisyenlerce atılmıştı (Ahmad; 2014: 112-114).

Türk Modernleşme sürecinde kültürel ve sanatsal alanda hedeflenen gelişmelere yönelik girişimler öncelikle "yabancı uzmanlardan yararlanma", ikincisi olarak, "yurtdışında öğrenim gören gençlerin sorumlu görevlere getirilmesi"; üçüncüsü ise, "okullaşma" ilkesidir. Dördüncü ve sonuncu olarak da "mevzuat'ın düzenlenmesi" yani "yasa çıkarmaktır" (Katoğlu; 2003: 181). Cumhuriyet'in üzerinde en çok durduğu sanat dallarından birisi şüphesiz müziktir. Atatürk bizzat kendisi söylev ve demeçlerinde sık sık Türk müziğinin modernleşmesi gerektiğinden söz etmektedir (İnceoğlu; 2008: 84). Zira müzik Cumhuriyet'in kurucu kadroları tarafından bir toplumun ait olduğu uygarlığı yansıtan en önemli unsur olarak görülmüş ve modernleşme planlarında da önemli bir yer işgal etmiştir. Daha 10 Ocak 1917 gibi erken bir tarihte (Meydan Larousse; 1970: 406) Batı ve Doğu müziği üzerine öğretim yapmak için "Darülelhan"ın açılmış olması bile, Türk modernleşmecilerinin müzik konusuna bakışını yansıtmaları bakımından sanırım yeterlidir. İmparatorluğun başkenti İstanbul'da 1917'de kurulan "Darülelhan", Cumhuriyet'in kurulmasından sonra sırasıyla önce İstanbul İl Özel İdaresi'ne, ardından İstanbul Belediyesi'ne ve en sonunda da Milli Eğitim Bakanlığı'na bağlandıktan sonra, 1926'da "İstanbul Belediye Konservatuarı" adını aldı ve Doğu müziği eğitimi da müfredatından kaldırıldı (Katoğlu; 2003: 183). Bu arada, İstanbul'da bulunan "Saray Orkestrası Mızıkacı Hümayun" da 1924'te Ankara'ya nakledilerek "Riyaseti Cumhuriyet Filarmonik Orkestra Heyeti" adını almıştır. 1925'ten itibaren çok sayıda öğrenci Batı müziği öğrenimi görmek üzere yurtdışına gönderildi. 1936'ya gelindiğinde yeni ve daha gelişkin bir kurum devreye girdi: Devlet Konservatuarı. Konservatuar, 1924 yılında 'Musiki Muallim Mektebi' olarak kurulmuş olan okulun devamıydı. Müzik ve sahne sanatları olarak iki ana bölüme ayrılan konservatuar, profesyonel sanatçılar yetiştirmek amacıyla kurulmuştu. Kuruluşu Cumhuriyet'ten önce gerçekleştirilmiş olan diğer bir

sanat kurumu "Darülbedayi", sahne sanatları üzerine çalışan ve İstanbul Belediyesi'ne bağlı bir kurumdu. Meşrutiyet döneminden itibaren Batı tipi bir tiyatro anlayışı doğrultusunda temsiller veren Darülbedayi, Cumhuriyet'in tiyatro anlayışıyla da paralellik gösteriyordu. 1934'te adı, "İstanbul Şehir Tiyatrosu" olarak değiştirildi. Tiyatro konusunda Şehir Tiyatroları ile yetinilmedi, kültür ve sanatın merkezi yapılmaya çalışılan yeni başkent Ankara'da, 1941'de "Devlet Tiyatroları" kuruldu. Cumhuriyet'e devreden bir diğer sanat kurumu, 1883'te İstanbul'da öğretime açılmış olan Sanayi-i Nefise Mektebi'dir. Sanayi-i Nefise Mektebi'nin amacı "mimarlık, şehircilik, resim ve heykel gibi sanat mesleklerinde, metotlu-sistemli bir öğretimle Batı anlayışında bir yapıcılığın ve yaratıcılığın canlandırılmasıdır" (Katoğlu; 1990: 452). Bu özelliği itibarı ile kurum, Cumhuriyet rejiminin sanat anlayışına uygun bir kurum olduğu için destek gördü ve yeniden düzenlendi. 1936'da Güzel Sanatlar Akademisi adını aldı. Akademi, müzik ve tiyatro alanlarında olduğu gibi yine yabancı uzmanların rehberliğinde köklü bir yenilenmeye girdi. Türkiye'ye tamamen yabancı bir sanat dalı olan heykel alanında da 1926'dan itibaren çalışmalar yapılmaya başlandı. Avrupa ülkelerinden çağrılan heykeltıraşlara Ankara, İstanbul ve İzmir'de devrimi vurgulayan, anıt niteliğinde heykeller yaptırıldı. Bu yabancı öncülerini 1930'lardan itibaren Türk heykeltıraşlar takip etti. Resim ve heykel sanatlarını teşvik amacına yönelik düzenlenen "Devlet Resim ve Heykel Sergileri" ile "Yurt Gezileri" rejiminin organize ettiği birer destekleme mekanizması idi ve bu sanatlara verilen önemin açık birer ifadesiydi. Ayrıca bu dönemde, üretilen sanat eserlerinin sergilenmesi amacıyla 1937'de "Resim Heykel Müzesi" kuruldu (Öndin; 2003: 133). "1930'lardaki Kemalist programın benzersiz yanı, şeylerin biçimini değiştirmeye yatırılan haddinden fazla zaman ve enerji ile Cumhuriyet'e özgü bir modernlik kültürünün resmen üretilmesi, denetlenmesi ve yayılmasıydı. Mimari, doğası gereği, bu görsel modernlik kültürünün merkezi unsurlarından birini oluşturuyordu" (Bozdoğan; 2002: 74). Bu nedenle özellikle mimari alanda büyük yatırımlara gidildi. Yeni başkent, yüzlerce yıllık tarihi yapılarla dolu İstanbul'un gölgesinde kalmaması için anıtsal binalarla donatıldı. İstanbul'un mimarisi ne kadar eski ve geleneksel ise Ankara'nınkinin de o ölçüde modern olmasına çalışıldı. Bunun için, özellikle 1930'lardan itibaren bir mimarlık geleneği ve modern yapılar konusunda yetişmiş bir yerli mimarlar grubu bulunmasına karşın, Almanlar ve Avusturyalılar başta olmak üzere, Avrupa ülkelerinden uzman sıfatıyla tanınmış

mimarlar çağırıldı. Kamu binalarının inşası için uluslararası yarışmalar düzenlendi. Buraya kadar sözü geçen kültür ve sanat kurumlarının binaları ve daha başka önemli bürokratik, askeri, ya da sınaî yapıların hatta okulların hemen hemen tamamı bu yabancı uzmanlar grubuna yaptırıldı (İnceoğlu; 2008: 88-89). Sonuçta Erken Cumhuriyet döneminde izlenen sanatsal ve kültürel modernleşme politikaları ile çağdaş bir devletin yaratılması için hiçbir fedakârlığın esirgenmediği bir ideal benimsenmiştir.

Cumhuriyet yönetimi, modernleşme hedefi doğrultusunda Batılı bir sanatı ülkede yerleştirmek için çok çaba sarf etti. Bunu gerçekleştirebilmek için güzel sanatların her dalında eğitim ve özendirme yoluna gitti. Sadece sanat üretimini değil, sanatın alımlayıcısı bir çevreyi de yaratmak için çalıştı. Batı sanatından anlayacak böyle bir kesimin oluşması için müzeler, sergiler, galeriler kuruldu, yayın ve konferanslar yapıldı. Sanat ve kültür işleri siyasal iktidarla hep iç içe oldu. “Temel amaç, işlevsel bir Cumhuriyet seçkini yaratmaktır” (Kayalı; 2011: 81). Henüz ortada sanatı destekleyecek bir zümre yoktu. Tıpkı 1930’ların sanayi hamlesindeki devletçi ekonomi gibi sanat alanında da bir devletçilik uygulandı. Esas amaç, sanattan anlayan ve ona para yatıran zengin bir kesim oluşuncaya kadar devlet eliyle sanatı desteklemek ve geliştirmektir. Böylece, 1923-1950 döneminde nüfusunun yüzde sekseninden fazlası köylü ve Doğu kültürüne bağlı olan bir topluma sahip Türkiye’de, Batı kültürünün ürünü olan sanatlar, büyük kentlerde yerleşmiş ve yaşam tarzı bakımından Batılılaşmış bir kesim arasında zor da olsa yaygınlaştırılmaya çalışılmıştı (İnceoğlu; 2011: 38). Örneğin, Cumhuriyet dönemi tiyatro eserlerinde kentli orta sınıf ve aydın kesimin görüşleri temsil edilmektedir. Bu kesimler aynı zamanda Cumhuriyet tiyatrosunun hedef izleyici kitesidir (Kayalı; 2011: 84).

Sanat alanında yapılan çalışmalar bir anlamda “sanatın devletleştirilmesi” demektir. Cumhuriyet kadrolarının sanat alanındaki bu çabaları, doğal olarak yapmış oldukları devrimleri sanat yoluyla hem destekleme hem de ülke sathına yaymayı amaçlar. Cumhuriyet’in ilk yıllarından itibaren, öncelikle Kurtuluş Savaşı’nı ve Atatürk’ü sonra da sırasıyla inkılâpları yücelten eserler verildi, bu tip çalışmalar sık sık sanatçılara sipariş edildi. Edebiyat alanında da devrim sanatı yapma misyonu taşıyan yazarlar ortaya çıkmış, ulusal bir edebiyat hareketi yaratılmaya çalışılmıştır. Özellikle Ruşen Eşref Ünaydın, Falih Rıfkı Atay, Yakup Kadri Karaosmanoğlu gibi yazarlar, Sovyetler Birliği’ndeki parti sanatından etkilenen bir anlayışla edebiyatın ve hatta tüm

entelektüel faaliyetlerin “davayı” desteklemesi gerektiğini savunmuşlardır (İnceoğlu; 2008: 90). Bürokratik sisteme yakın duran sanatçı ve edebiyatçılar, mevcut sanat ve edebiyat geleneğini reddetmişlerdir. Örneğin roman, Osmanlı değerlerinin yerilip, Cumhuriyet değerlerinin övülmesinde bir araç olmuş; şiirde ise aruz vezni yerine ulusal olarak nitelenen hece vezni değerli bulunmuştur (Tanilli; 1997: 450).

Görüldüğü gibi devletin sanat ve kültürel alanda gösterdiği bu himayeci çabalar sinemadan maalesef esirgenmişti. Sinema konusunda yapılan girişimlerin temelini de yasa çıkarma ve mevzuatı düzenleme oluşturmaktadır ki, bunların tamamı gösterime yöneliktir. Sinemayı Cumhuriyet’in modernleşme idealleri doğrultusunda oluşturmaya ve geliştirmeye yönelik girişimlerden çok, yabancı film gösterimi ile az sayıdaki yerli filmi ve gelecekteki muhtemel yapım girişimlerini kontrol altında tutmaya yönelik düzenlemelere gidildi. Film yapımını ekonomik, teknik ve estetik açıdan geliştirmeye yönelik herhangi bir düzenleme yapılmadı. Özetle ülkede kurumlarıyla birlikte modern tiyatro, modern mimari, modern müzik yani modern bir kültür yaratmaya çalışan Cumhuriyet kadrolarının programında modern bir sinema kurmak gibi bir ideal yoktu (Kırel; 2005: 295).

Diğer sanat dallarında himayeci bir yaklaşımla sanatsal faaliyetleri örgütlenme görevini üstlenen devletin sinema konusunda aynı tutumu göstermemesinin haklı nedenleri olmalıdır. Cumhuriyet’in sanatsal alandaki modernleşme girişimleri, topyekûn modernleşme arzusunun önemli bir parçasıydı. Cumhuriyet reformcuları, Batı’nın yüksek kültürünü ülkeye ithal etmek, ‘en ileri’ ve köklü sanat kurumlarının birer örneğini ülkede gerçekleştirmek üzerine yoğunlaşmışlardı. Reformcu elitlerin kültür siyasetinde yüksek ve düşük kültür ayrımı her zaman vardır ve bu nedenle doğal olarak popüler kültüre önem verilmezdi. Sinema ise söz edilen dönemde, sadece Türkiye için değil Batı için de yeni bir deneyimdi. Avrupa’da sanatı sinemanın içine taşıma çabaları uyarlamalar yoluyla 1908 gibi erken bir tarihte başlamıştı. Bunun yanında sinemayı bir sanat dalı olarak görüp onun üzerinde çalışmaya başlayanlar dönemin tiyatrocuları, ressamaları, şairleri ve bunların içinde özellikle avangart sanatla uğraşanlardı. Sinema üzerine daha derin denemeler ve ilk kuramsal çalışmalar 1920’lerde yapıldı (İnceoğlu; 2008: 101). Ülkemizde sinemanın, yasal düzenlemeler ve uygulamalarında hep birahane, gazino, pavyon, bar, meyhane, umuma açık oyun ve eğlence yerleriyle birlikte ele alınması (Abisel; 1994: 59), Cumhuriyet modernleşmesi içindeki konumunu çok iyi

yansıtmaktadır: Sinema mevcut haliyle bir eğlence aracıdır ve daha da önemlisi bir iş koludur. Mevcut yerli yapımların estetik açıdan gelişmemişliği ile hem yerli hem de yabancı filmlerin eğlendirme ya da cinselliğin sergilenmesi yoluyla izleyici çekmeye yönelik ticari özelliği, bu bakışı pekiştirici bir rol oynamış olsa gerek (İnceoğlu; 2008: 102). Cumhuriyet'in sinemaya fazla müdahale etmemesinin ve devlet desteği sağlamamasının bir diğer nedeni, sinemanın popülerliğine karşılık, devletin sanat ve kültür alanında eğitimli, seçkin bir kesim yaratma hevesidir. Bunu diğer sanat dallarına gösterdiği ilgi ve desteğin sinemadan esirgenmesinde görmek mümkündür. Cumhuriyet idarecileri sinemanın yaygın bir etki alanına sahip olduğunun farkındadır (Kayalı; 2011: 81-82). O dönemde, Almanya, İtalya ve Sovyetler Birliği gibi devlet güdümlü, propaganda işlevi yüklenmiş bir sinemaya sahip ülkelerin dışındaki liberal ülkelerde, örneğin ABD ve İngiltere'de de propaganda ve eğitim filmleri çevriliyordu. Diğer bir deyişle, ister demokratik olsun ister totaliter, her iki tip yönetim biçimine sahip ülkelerde de sinema propaganda ve eğitim amaçlı kullanılıyordu ve Cumhuriyet'in yönetim kadrolarının bundan habersiz olması imkânsızdı. Buna rağmen bürokratik mekanizmadaki zafiyet nedeniyle, planlı bir çalışma ve projelendirmeyle sonuca ulaştırılamadı. Propaganda ve eğitime yönelik belirli sayıda girişim bir noktada tıkanıklığa uğradı, gerçekleşemedi. Yalnızca sinema açısından değil, sözü geçen dönemde pek çok farklı konuda da bu gibi tıkanıklıklar yaşandı. Bunun nedeni, ister Mardin'in (1992: 232) belirttiği gibi Atatürk'ün çevresindeki kadroların pek de entelektüel nitelikte olmaması, ister merkezi iktidarla kitleler arasındaki kopukluk olsun, Kemalizm'in sınırlılıklarıyla ilgili bir olgudur. Cumhuriyet kadrolarının sinema konusundaki tercihi pek çok alanda olduğu gibi yabancı uzmanlardan yararlanmak olmuştur. Fakat bu da maalesef diğer sanatlarla karşılaştırılamayacak derecede yüzeysel ve deneysel düzeylerde kalmış ve film yapımı için gereken uzmanlaşmış insan gücünün yetişmesi için yurtdışına öğrenci gönderme yolunu seçmemiştir. İkinci Dünya Savaşı sonrasında ortaya çıkarak Türkiye'de film yapımına sanatsal açıdan bir ivme kazandıran kadrolar, yurt dışında "sinemacılık, fotoğrafçılık, sesçilik" alanında kendi olanaklarıyla öğrenim görmüştü (İnceoğlu; 2008: 103). Bu yönde bir girişim daha erken bir tarihte yapılmış olsaydı -devlet tarafından pekala böylesi bir çalışma yapılabilirdi-, belki de Türk Sineması daha nitelikli filmler üretebilirdi. Böylelikle de şimdikinden daha farklı ve daha hızlı bir seyir izleyebilir, hatta bir "sinema ekolü" bile yaratabilirdi.



ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

TÜRK SİNEMASINDA DİN VE MODERNLEŞME

(1960-1975)

1. 1960-1975 DÖNEMİNDE TÜRKİYE

Genel olarak 1839 tarihinde ilan edilen Tanzimat Fermanı'yla başlatılan ve Cumhuriyet'le birlikte "nitelik" değiştiren modernleşme sürecinde; yapılan değişimler, dönüşümler, devrimler, savaşlar başta olmak üzere toplumsal yapıyı derinden sarsıcı etkenlerin tam anlamıyla gözle görülür hale gelmesi 1950'leri bulmuştur. Modernleşme sürecinin çeşitli aşamalardan geçen inişli çıkışlı ve uzun soluklu bir süreç olduğu göz önüne alındığında, değişimin görünür hale gelmesi ve toplumdaki yansımalarının zamanla görünür hale gelmesi çok da şaşırtıcı olmasa gerekir. Modernleşme sürecinde yaşanan değişimlerin tecridi olarak toplum katmanlarına yayılması, tabiatıyla mevcut toplumsal ve kültürel yapının bütün yerleşik ilişkilerinin, kurumlarının, değerlerinin değişimini zorunlu kılmıştır. Değişim sürecinde olan bir toplumsal ve kültürel yapı içindeki çeşitli unsurların, birbirleriyle etkileşim halinde olmalarından dolayı karşılıklı olarak birbirlerinin nedeni ya da sonucu olmuştur. Modernleşme sürecinde yaşanan değişimlerin toplumsal ve kültürel yapıya yansımada tampon niteliği gösteren aile kurumunun yanı sıra, özellikle 1950'lerden başlayarak tarımsal alanda yaşanan makineleşmeyle birlikte yaşanan içgöçler ve ardından yaşanan kentleşme ön plana çıkmıştır (Uluç; 2009: 15-16). Dolayısıyla bu çalışmanın inceleme konusu olan 1960–1975 dönemi, hızlı değişimlerin yaşandığı bir dönem olması nedeniyle sinema ve toplum arasındaki ilişkiyi daha sağlıklı değerlendirmek için oldukça elverişli gözükmektedir (Güçhan; 1992: 4). Tüm dönem incelemelerinde olduğu gibi dönem filmi incelemelerinde de, o dönemin toplumunu anlamak için filmlerin çekildikleri dönemin toplumsal, siyasi, ekonomik koşullarını da dikkate almak daha sağlıklı sonuçlara ulaşmayı mümkün kılacaktır.

27 Mayıs askeri darbesinin bir milat olduğu 1960'lı yıllar, aynı zamanda toplumsal dinamikler açısından oldukça hareketli bir dönem olmuş ve ekonomik, politik ve sosyal açıdan toplumsal yaşamın hemen her alanında pek çok değişim meydana gelmiştir. Mezkûr yılların en belirgin öğeleri olarak Demokrat Parti iktidarını sonlandıran 27 Mayıs askeri darbesi, sanayileşmenin doğal sonucu olarak ortaya çıkan

ve kırsaldan kentlere doğru yaşanan iç göçün artması, yaşanan bu göçlerin hızına yetişemeyen kentlerin zorlaşan yaşam şartları, buna bağlı olarak ortaya çıkan kentli nüfus yapısındaki farklılaşma, gecekondulaşma, geleneksel aile yapısının değişmesi, kadının aktif çalışma yaşamına dâhil olması gibi oldukça geniş bir alana yayılan değişimler sayılabilir (Uluç; 2009: 16).

Ekonomik, siyasi ve toplumsal yönden birçok değişimin yaşandığı bu dönem, doğal olarak 27 Mayıs askeri darbesiyle başlar. 27 Mayıs 1960 yılında "kardeş kavgasına meydan vermemek" ve "demokrasiyi içine düştüğü buhrandan kurtarmak" maksadıyla gerçekleşen (Zürcher; 2000: 351) darbenin temel hedefi demokrasi adına pek de demokratik olmayan eylemler sergilediği iddia edilen Demokrat Parti iktidarıydı. Başbakan Adnan Menderes liderliğindeki Demokrat Parti'nin, muhalefet karşısında tahammülsüz tavrı ve baskıcı uygulamaları demokrasi adına yola çıkan bir iktidarın gücünü pekiştirdikten sonra katı bir diktatörlüğe doğru kuvvetli bir eğilim gösterdiği de söylenebilir. Bununla birlikte darbenin özellikle büyük kentlerde aydınlar ve öğrenciler tarafından coşkuyla karşılanmasına rağmen kırsal kesimin sessiz kaldığı da eklenmelidir. Darbenin ardından 9 Temmuz 1961 tarihinde (Karpaz; 2014b: 197) halk oylamasıyla kabul edilen yeni anayasa toplumsal ve siyasi anlamda demokrasiyi getirmeyi hedeflemekteydi. 1961 Anayasası'nın, genelde en önemli özelliği olarak bireylere geniş bir güvence sağlamış olması, temel hak ve özgürlükleri en geniş anlamda yeniden düzenlemesi gösterilebilir. 1961 Anayasası'nın özgürlükçü yapısı (Daldal; 2005: 93) ve yeni düşüncelere kapı aralamış olması sağ ve sol siyasi düşüncelerin örgütlenebilmesine olanak tanımıştır. Bu örgütlenmelerin en azından bir kısmının sinemada yansımalarını -"Toplumsal Gerçekçi", "Ulusal Sinema", "Devrimci Sinema" ve "Milli Sinema" akımlarının ortaya çıkışında olduğu gibi- görmek mümkündür.

Ülke nüfusunun büyük çoğunlukla kırsal alanda yoğunlaşması nedeniyle temel işgüçlerinin tarımsal üretimde toplanmakla birlikte 1950'lerden itibaren yavaş yavaş bir işçi sınıfı da filizlenmeye başlamıştır. Aynı zamanda bu iki topluluktan başka ülkede geniş sayılabilecek bir memur tabakası ile küçük meslek sahipleri, sanayi ve özellikle son yıllarda ticaret ile zenginleşen ve gittikçe artan grupların ortaya çıkmakta olduğunu ifade etmek mümkündür. 1960'lı yıllara genel olarak bakıldığında ekonomik alanda en dikkate değer olan planlı ekonomiye geçiş olduğu söylenebilir. Baş yıllık periyotlarla

yapılan bu planlar devletin ekonomik yatırımlarını merkezi olarak koordine etmeye matuftu ve “kamu sektörü için emredici, özel sektör için yol gösterici” mahiyetteydi (Keyder; 2013: 183). Sonuçta genel olarak ekonomik açıdan 1960'lı yıllar için sanayileşmenin yaygınlaşmasının ön plana çıktığı söylenebilir.

Altmışlı yılların önemli bir diğer özelliği de yoğunlaşan iç göçler sonucunda kentleşmenin hızlanmış olmasıdır. 1940'ların sonundan itibaren kırsal alanda yapısal bir dönüşümün yaşandığı ve bu dönüşümle kırsal alandan kentlere doğru başlayan göçlerin kentleşmeyi de hızlandığını söylemek mümkündür. Bu sürecin yaşanmasında iki temel etken vardır: "a) nüfus artış hızının çoğalması; b) tarımsal kesimde hızlı bir mekanizasyona gidilmesi" (Tekeli, 1978: 301). Bu iki etken birbirlerini etkileyerek köklü bir toplumsal değişimin yaşanmasına neden olmuştur. Kentleşme olgusu, değişik görünüşleri olan bir süreçtir. Bir taraftan nüfusun kırdan kente göçmesi ve toplumun nüfus yapısını değiştirmesi nedeniyle demografik bir olay niteliği gösterirken, diğer yandan işgücünün tarımdan tarım dışı kesimlere kayması sonucu ekonomik yapıyı etkileyici bir güç görünümündedir. Ancak kentleşmenin bunlardan daha öteye, sosyal ve kültürel değişme süreci olarak daha belirgin ve önemli bir özelliği olduğu da bir gerçektir. Bu değişim süresi içerisinde her iki topluluğun (köy-kent) ortak özelliklerinin bulunması ve kent kültür kalıplarına uyma ve kentle bütünleşme süreci içerisinde kendi kültür öğelerine kazandırdığı yeni kültürel işlevlerden ötürü bir geçiş sayılabilir (Uluç; 2009: 24).

Nihayetinde 1960-1975 döneminde Türkiye 1950 Demokrat Parti iktidarıyla başlayan ekonomik canlanmanın iyiden iyiye belirginleştiği ve 1960 askeri darbesi sonucunda oluşan yeni siyasal ortam ve 1961 Anayasası'nın getirdiği yeni hukuki düzenin belirleyici olduğu oldukça hareketli bir dönemdir. 1950'lerden itibaren başlayan ekonomik canlanmanın köyden kente göçü hızlandırdığı, geleneksel ailenin parçalandığı ve ülke genelinde demografik bir değişimin yaşanmasına neden olmuştur. 1960 askeri darbesi ise 10 yıllık DP iktidarını sonlandırmış ve siyasal bir travmayı beraberinde getirmiştir. 1961 Anayasası ise ülkeden yeni bir dönemin başlamasına neden olmuş ve toplumsal, siyasal, ekonomik ve kültürel olarak hemen her alana damgasını vurmuştur. Bu yeni dönem doğaldır ki, Türk Sineması içinde yeni bir dönemin başlangıcı olmuş gelenekselleşmiş filmlerin yansı sıra yeni anlayış ve arayışların da ortaya çıktığı yıllar olmuştur.

2. 1960-1975 DÖNEMİ TÜRK SİNEMASI

Genel olarak kabul edildiğine göre, 14 Kasım 1914'te Fuat Uzkınay tarafından çekilen -daha doğrusu çekildiği kabul edilen- "Ayastefanos'taki Rus Abidesi'nin Yıkılışı" belgesel filmiyle başlatılan Türk Sinema tarihi, 1948'de yapılan vergi düzenlemesiyle yapımcılar için kârlı bir iş haline gelmiştir. Hemen ardından 1950'de iktidara gelen Demokrat Parti'nin Anadolu'ya yol yapma ve elektrik götürmeye başlamasıyla zaman içinde Anadolu'nun değişik kent ve kasabalarına da ulaşmıştı. Çünkü büyük kentler dışındaki illerin ulaşım ve elektrik imkânlarına kavuşması, sinemanın ülke geneline yayılması için de önemli bir adımdı (Uçakan; 1977: 19). Böylece İstanbul, Ankara ve İzmir gibi büyük kentlerle sınırlı olan sinema, elektrik ulaşan her kente girmeye başlamış ve hayli yüksek sayıda yeni izleyici kitlesi kazanmıştı. Bu imkânları ve kazanılan yeni izleyici kitlesini ekonomik kazanca çevirmek isteyen yapımcılar, 1950'lerden itibaren çok sayıda film üretmeye başlamışlardır. 1960'lı yıllarda -zaman zaman yıllık 300'lere ulaşan sayıda film üretilmekteydi- en yüksek verimliliğe ulaşan Türk Sineması, özellikle Anadolu'da geniş halk kitlelerinin en önemli eğlence kaynağı haline gelmişti. En başta aileler -kadın, kız, çoluk çocuk, hatta bütün bir mahalleli hep birlikte- sinemaya gitmeyi bir alışkanlık haline getirmişti. Adeta haftalık ya da aylık bir alışkanlık haline gelen sinemaya gitme, aynı zamanda insanlar için sosyalleşme imkânı sağlamakla birlikte bir panayır havasında günlük meşgalelerden uzaklaşma, deşarj olma ve rahatlama işlevi de görmekteydi.

Bir yanda yeni seyirci kitleleri kazanmasıyla yapımcılar için kârlı bir iş haline gelen diğer yanda ucuz ve keyifli bir eğlence imkânına kavuşan seyirci için adeta bir tutku haline gelen sinema, o dönem toplumunu anlamak için çok verimli bir çalışma alanı oluşturmaktadır. Çünkü yıllar boyu kapalı bir sosyal ilişkiler sarmalında yaşayan Anadolu insanı ve özellikle kadınların çoğunlukta olduğu "aile seyircisi" (Abisel; 1994: 69) diye ifade edilen izleyici kitleleri sinema salonlarında kendini bulmuş, kâh gülmüş, kâh ağlamış, kâh üzölmüş, kâh sevinmiş ama her hâlükârda sinemaya gitmeye devam etmiştir. Dolayısıyla siyasal ya da ekonomik destekten mahrum kendi imkânlarıyla var olma mücadelesi veren ve adeta kendi "yağında kavru lan" Türk Sineması, Refiğ'in ifadesiyle Türk halkının film izleme ihtiyacından doğan, sermayeye değil emeğe dayanan tam anlamıyla bir "halk sineması" dır (Refiğ; 2013: 89). Bu nedenle de

tamamen halkın isteklerine ve beklentilerine göre şekillenmekte; halkın taleplerine göre konu, oyuncu ve filmsel öykü belirlenmekteydi. Türk geleneksel anlatı sanatlarının bir devamı olarak daha ziyade sözlü anlatıma dayanan Türk Sineması'nın bu özelliği 1960-1975 döneminde de hâkimdi. Doğu geleneksel anlatısı "açık anlatım"a ve "sözün uzamı"na (epik) göre yapılan "dijetik" anlatı türüken; Batı geleneksel anlatı sanatları ise "kapalı anlatım" tekniklerine ve "gözün uzamı"na (dramatik) göre yapılan "mimetik" bir anlatımdır.³ Doğu anlatı gelenekleri "mitolojik" bir anlatımken, Batı anlatıları ise "logos" temeline dayanan bir anlatımdır. Türk Sineması da Doğu anlatı geleneklerine bağlı olarak mitolojik temele ve "sözün uzamı"na dayanan (dijetik) epik ve "açık anlatım"a sahiptir (Sözen; 2009: 135-40). Bu genel özellik Türk Sineması için ayırt edici bir unsurdur. Dolayısıyla da 1960-1975 döneminde çekilen filmler de "dijetik" özellikler göstermektedir.

Doğu anlatı geleneklerine uygun filmsel bir anlatı benimseyen Türk Sineması 1960'lardan itibaren oluşan yeni siyasal ortamın da etkisiyle farklı arayışlara girmiştir. Bu farklı arayışlar neticesinde "Toplumsal Gerçekçilik", "Ulusal Sinema", "Devrimci Sinema" ve "Milli Sinema" adlarıyla bir takım sinemasal hareketler ve anlayışlara göre filmler üretilmiştir. Mezkûr dönemin en önemli özelliği de sanırım bu tür arayışların sonucunda oluşan sinemasal hareketlerin Türk Sinema tarihine uluslararası festivallerde çeşitli ödüllerde kazanmış kaliteli filmler kazandırmış olmalarıdır. Dönemin başka bir özelliği de 1964 yılında Turizm ve Tanıtma Bakanlığı tarafından ilk kez düzenlenen 1. Türk Sinema Şûrası'dır. Çünkü başlangıcından itibaren devlet tarafından gerektiği ilgiyi görmeyen Türk Sineması, ilk defa devlet tarafından bu şûrayla resmi olarak ele alınmıştır. Esas amacı devletin sinemanın sorunlarına çözümler üretmesi olan şûra - aslen sinemanın dışında olan yazar ve eleştirmenlerin oluşturduğu aydınlarla bizzat

³ Doğu ve Batı anlatılarının biçimsel özelliklerini daha iyi açıklayabilmek için iki ayrı modelleme geliştirilmiş ve bunlar 'açık biçim' ve 'kapalı biçim' olarak kavramsallaştırılmıştır. Açık biçim, Doğu; kapalı biçim ise Batı anlatı modelasyonunu tanımlamaktadır. Açık biçim anlatılarda bölünme atektonik biçimde, toparlanmamış, sınırsız, parçalanmış, kendi ötesini gösterir bir özellik olarak kurgulanır. Açık oyunda eylem (action) ne tek ne de düz bir biçimde kapatılmıştır. Birçok olaylar yan yana bulunur ve bunlar da, kendi içinde az ya da çok bir süreklilikten yoksundur. Eylem sürekli bitişe doğru gitmemekte, kimi kez kesilerek belli bir gelişmeyi izlemeden, aynı değerdekileri sıralayarak yürümektedir; yani olaylar episodik bir yanyanalıkla ilerler. Kapalı oyunda bölümler bağlarla birbirine bağlanmıştır: Burada eylemin bütünü topluca önceden vardır. Bu bütünün parçalarının anlamları bütünlüyle, bu parçalar arasındaki ilişkiden çıkar. Anlatının bölümlere ayrılması simetri ve oranlılık ilkelerine göre yapılır. Anlatıda belirli bir başlangıç, yükseliş ve son noktaları vardır. Anlatının kuruluşu orantılı, başkışı ile karşıt kişi arasında düzenli bir dil, çatışma yoluyla bir kutuplaşma görülür. Olayın anlamını üste çıkartmak kişinin davranışlarında ince ayrıntılarla belirlenir. Zamanın akışı ortak, tek çizgili, dar ve kesiksizdir. Oyun kişileri de sayı ve toplumsal bakımdan sınırlandırılmamıştır (Sözen; 2009: 135).

sinemanın içinden gelen yönetmenler arasında yaşanan sert tartışmalarla- hem asıl amacına ulaşamamış hem de sinemacılar arasında derin geri dönülmez bir ayrışmanın başlangıcı olmuştur.

Şûrada, Yeşilçam Sineması'nın ağdalı melodram geleneğine karşı "niteliksiz" olduğu gerekçesiyle sert eleştiriler yönelten sinema yazarları ve aydınlar ilerleyen zaman içerisinde Sinematek derneğini kurup daha nitelikli ve sosyal konulara yönelen sinema anlayışı benimsemişlerdir. Aslında sinemanın dışından gelen bu insanların karşısında ise Halit Refiğ, Metin Erksan, Duygu Sağıroğlu gibi bizzat sinemanın içinden gelen yönetmenlerse halkın değerlerine uygun filmler yapmaya ısrarla devam etmişlerdir. Aslında bu ayrışmanın temeli iki tür düşünce ve sanat anlayışının dışavurumudur. İlki Mazhar Şevket İpşiroğlu ve Sabahattin Eyüboğlu'nun düşüncesi olan Avrupa değerlerini toptan benimsememiz, kendi değerlerimizden ziyade onların değerlerini özümsememiz gerektiği anlayışıydı. İkinci anlayış Kemal Tahir'in savunduğu hiçbir toplum için yabancılardan alınacak "hazır bir kurtuluş kalıbı" yoktur. "Kendimize güvenemezsek kurtulamayız" tezini savunan anlayıştı. Sinematek çevresi birinci görüşü, Halit Refiğ, Metin Erksan, Duygu Sağıroğlu gibi sinemanın bizzat içinde yetişmiş yönetmenlerin yer aldığı grup ise ikinci görüşü benimsemiştir (Refiğ; 2013: 60).

Benzer bir organizasyonu MTTB Sinema Kulübü önderliğinde (1974) yapılan "Milli Sinema Meseleleri"⁴ adlı açık oturumunda (Uçakan; 1977: 181) da görmekteyiz. Bu açık oturum her ne kadar devlet eliyle değil de bir sivil toplum örgütü tarafından düzenlense de Türkiye'de sinemanın gelişimini ele alması bakımından oldukça önemlidir. Yine 1. Türk Sinema Şûra'sında yaşanan ayrışmaya benzer bir başka ayrışmada bu açık oturumda yaşanır. Şûrada yaşanan ve zamanla "Halk Sineması" "Devrimci Sinema" zıtlaşmasına dönüşen bir ayrışmaya benzeyen bu ayrışmada ise "Ulusal Sinema" "Milli Sinema" arasında yaşanmıştır. Halit Refiğ öncülüğündeki "Ulusal Sinema" savunucuları kavramın seküler yönüne vurgu yaparak yapmak

⁴ Açık oturumun sonucunda Milli Sinema anlayışı şöyle tanımlanmıştır: Milli sinema, ilk başta çağımız Türk insanının dünya görüşünü yansıtan bir sinema olmak zorundadır. Bu elbette ki tarihimizden, dinimizden, geleneklerimizden... insanımızın sürekli yaşadığı birçok olayın birikimi sonucunda oluşmuş bir dünya görüşüdür. Bugün bu dünya görüşüne kapı aralamak için başvurulacak sayısız imkânlar vardır. Her şeyden önce zengin sanat ve kültürümüz vardır. Gerçi Karagöz, Orta Oyunu, Halk şiiiri, Minyatür v.s gibi eski sanatlarımız, artık bugünün sanat çalışmalarına aynen uygulanamasa da; bunların içinde taşıdıkları ana düşünce, bunları var eden, kendi çağı içinde ortaya koyan dünya görüşünden elbette faydalanmak mümkündür. Bu dünya görüşü de kısaca doğu ile batı, madde ile mana çatışmasından kuvvet bulan bir görüştür (Yenen; 2012: 247).

istedikleri filmlerde Cumhuriyet değerlerini önplana çıkarmak isterken, Yücel Çakmaklı öncülüğündeki "Milli Sinema"cular ise kavramın dinsel yönüne vurgu yaparak, "milli değerlere" daha doğrusu "dini" ve "geleneksel" değerlere uygun filmler yapılmasını savunmaktaydılar.

Türk Sinema Tarihi'nin "en verimli" dönemi olan mezkûr dönemde bu tür ayrışmalar ilk bakışta her ne kadar bir zafiyet, bir olumsuzluk gibi görünse de aslında ülkemizde farklı sinema anlayışlarının ortaya çıkmasına ve bu anlayışlar doğrultusunda farklı tematik özelliklerde filmlerin yapılmasına zemin oluşturmuştur. Dolayısıyla hararetli tartışmaların, keskin ayrışmaların yaşandığı, karşılıklı olarak acımasızca eleştirilerin ve suçlamaların yapıldığı bu dönem, hem teknik hem estetik hem de sanatsal anlamda farklı sinemasal ürünler vermiş olmakla, Türk Sinema Tarihi'ne büyük katkı sağlamışlardır. Bu dönemde Türk Sinema filmleri çeşitli uluslararası sinema organizasyonlarına, sinema festivallerine katılmaya başlamıştır. Metin Erksan'ın "Yılanların Öcü" filmi Tunus'ta yapılan "Kartaca Film Günü'nde" Şeref Madalyası almış, Halit Refiğ'in "Şehirdeki Yabancı" filmi 1963 yılında yapılan 3. Moskova Film Şenliği'ne katılmış ve yine bir Metin Erksan filmi olan "Susuz Yaz" ise 14. Berlin Film Festivali'nde (1964) "En İyi Film" seçilerek büyük ödül olan "Altın Ayı" ödülünü almıştır (Özgüç; 2012). Ülkemizin ilk film festivallerinden birisi olan Uluslararası Antalya Altın Portakal Sinema Festivali⁵ –ilk kez 1964 yılında "Antalya Altın Portakal Film Festivali" adıyla düzenlenmiş ve en iyi film olarak da Halit Refiğ'in "Gurbet Kuşları" filmi seçilmiştir- ve Adana "Altın Koza Film Festivali" - Çukurova'nın ürünü pamuğu simgeleyen "Altın Koza Film Festivali" ilk kez 1969 yılında "Altın Koza Film Şenliği" adıyla Adana Belediyesi ve Adana Sinema Kulübü öncülüğünde gerçekleştirildi- de yine bu dönemde düzenlenmeye başlamıştır.

Neticede sinemasal açıdan çeşitli arayışların, farklı organizasyonların ve sert tartışmaların birbirini izlediği böylesine hareketli ve bir o kadar da verimli dönem olan 1960-1975 yılları arası bizim için de o dönem toplumunu anlamak adına incelemeye

⁵1950'li yılların ortalarında, tarihi Aspendos Tiyatrosu'nda düzenlenmeye başlayan konserler ve tiyatrolar, Antalya Altın Portakal Film Festivali'nin temel taşı oluşturur. Halkın yoğun ilgi gösterdiği ve her yıl yaz aylarında yapılan gösteriler gelenekselleşir ve 60'lı yılların başına kadar bir şenlik havasında süregelir. Şenlik, uzun yıllar "Belediye Tabibi" olarak görev yapan Avni Tolunay'ın 1963 yılında Belediye Başkanı olmasıyla, sinemayı da bünyesine alarak "Antalya Altın Portakal Film Festivali"ne dönüşür. 1964 yılında gerçekleştirilen ilk festivale ilgi beklenenden çok büyük olunca; festivalin esas amacı "Türk sinema sektörünü maddi manevi desteklemek, Türk film yapımını nitelikli yapıtlar üretmeye teşvik ederek; Türk Sineması'nın uluslararası platforma açılmasına zemin hazırlamak" olarak belirlenir (<http://antalyaff.com/festival/kurumsal>).

değer zengin imkânlar sunmaktadır. Zira bir kültürel etkinlik olan sinema filmi her ne kadar yapımcı ve yönetmenin zihnindeki ideoloji yansıtırsa da bir şekilde içinden çıktığı toplumun sosyal, siyasal, ekonomik ve kültürel değerlerinden bağımsız değildir. İçinden çıktığı toplumun değerleriyle yoğrulmuştur. Doğal olarak sinema filmi kendi toplumunun perdeye yansıtılmış halini oluşturmaktadır. Toplumu yansıtmasından dolayı da sinema filmleri içinden çıktığı toplumu anlamak için zengin veriler taşımaktadır.

3. EKONOMİK MODERNLEŞME (ŞEHİRDEKİ YABANCI) (1962)

3. 1. Filmin Konusu

Bir Halit Refiğ filmi olan Şehirdeki Yabancı, "toplumsal gerçekçi" sinema akımının ilk ve en önemli örneklerinden birisidir. Türk Sineması'nda "işçi sorunları" ve "aydının yabancılaşması"nın konu edildiği (Güçhan, 1992: 83) ilk film olan Şehirdeki Yabancı, daha ilk sahnesinden itibaren temsilcisi olduğu "toplumsal gerçekçi" anlayışı hemen her sahnesinde hissettirmektedir. Zira toplumsal gerçekçi sinema akımının temel özelliklerinden birisi kameranın sokağa çıkarak sosyal problemlere yönelmesi, hakları gasp edilen, emekleri sömürülen, horlanan kitlelerin sorunlarına eğilmesi, şehirleşme ve sanayileşmenin getirdiği toplumsal problemlere yönelmesi, özetle Yeşilçam'ın "kuru hayalciliğini" bir kenara atarak toplumsal hayatı olduğu gibi perdeye yansıtma çabasıdır (Uçakan, 1977: 26). Şehirdeki Yabancı, filmin adından da anlaşılacağı üzere sanayi kenti olan Zonguldak'ta yaşanan bir öyküyü perdeye aktarmaktadır. Film; başkarakter olan Mühendis Aydın'ın, mühendislik eğitimi için gittiği Londra'dan memleketi Zonguldak'a dönmesiyle başlar, Aydın Bey'in bir kömür madeninde çalışması ve burada karşılaştığı olaylar dizisine karşı verdiği amansız mücadele filmin ana konusunu oluşturmaktadır.

Madende gördüğü eksiklikleri önce bilgisizliğe bağlayan Mühendis Aydın, daha sonrasında bu eksikliklerin bilgisizlikten ziyade, birtakım kirli çıkar ilişkilerinin yansımaları olduğunu fark eder. Başını Şerafettin Toraman'ın çektiği çıkar grubu kendi menfaatleri için, hem insanların emeklerini sömürmektedirler hem onların canlarını hiçe saymaktadırlar hem de bu çıkar düzenini devam ettirmek için insanların dini duygularını istismar etmektedirler. Bu kirli düzenin farkına varan ve çıkar grubuyla mücadele etmek isteyen Mühendis Aydın, önce uyarılır sonrasında kirli ilişkileri bozulanlar tarafından tehdit edilir, hatta dövülür. Nihayetinde bir takım ahlaksız yöntemlerle –önce çok iyi

arkadaş olduğu, Selami Bey'in karısı Gönül Hanım'la gayrimeşru ilişki yaşadığı yönünde dedikodu çıkartırlar. Ardından bu dedikoduları bir yerel gazete aracılığıyla haberleştirerek kamuoyunda inanılabilirliğini ve etkinliğini artırır- en iyi arkadaşıyla arası açılıp birbirlerine düşman edilir. Neticede hem toplumun hem de uğruna mücadele ettiği maden işçilerinin gözünden düşürülerek etkisizleştirilir.

Film öncelikle basit bir aşk macerası olarak düşünülmüş olmakla birlikte yönetmen Halit Refiğ, dönemin sosyal, siyasal ve ekonomik ortamının etkisiyle filmin konusu olan “aşkı bütün dış etkilerden arınmış, sadece iki kişiyi ilgilendiren bir olay değil, toplumsal mücadele tabanına dayanan ve bu mücadele ile şartlandırılmış bir olay” (2013: 30-31) olarak çekmek istemiştir. Dolayısıyla dönemin şartlarında en çok tutulan konu olan aşkı, iki kişiyle sınırlandırmak yerine temsilcisi olduğu “toplumsal gerçekçi” anlayış doğrultusunda hem toplumsal bir bağlamda yansıtmış hem de aşkın, hayatın acı gerçekleriyle yoğrulmuş bir yorumunu perdeye aktarmıştır. Şehirdeki Yabancı filmi iki kişi arasında yaşanan aşkın, sadece o iki kişiyi ilgilendirdiği gerçeğini vurgulamakla birlikte aynı zamanda bir toplumsal yönü ve yansıması olduğunu dile getirmesi bakımından da sosyolojik bir bakışa sahiptir. Türk Sineması tarihinde iki kişi arasındaki masum bir aşk hikâyesinin ilk defa toplumsal bir bağlama oturtulup hem gerçekçi bir zeminde ele alınması hem de toplumsal olaylar silsilesinin merkezine yerleştirilmesi, yönetmen ve senaristin önemli bir başarısı olarak ayrıca dikkat çekilmesi gereken bir unsurdur. Masum bir aşk ilişkisi çevresinde gelişen olaylar sarmalı filmin finalinde, Mühendis Aydın ve Gönül Hanım'ın masum oldukları ortaya çıksa da Aydın Bey, yaşadığı olaylarla kendi toplumuna yabancı kalmasının, doğruluğunun ve dürüstlüğünün bedelini ödemek zorunda kalmıştır.

3. 2. Mekânsal Betimleme

Türk Sineması'nın genel karakteristiğine uygun olarak "dijetik" bir anlatı özelliği gösteren filmin perdesi, yönetmen Halit Refiğ'in (2013: 31) kendi ifadesiyle “hikâyeye fon olarak” seçilen Zonguldak ilinden genel görüntüyle açılmaktadır. Her ne kadar "dijetik" özelliği baskın olsa da doğal olarak görsel unsurlarla da filmsel anlatı desteklenmektedir. Öncelikle perdeye şehrin genel görüntüleri, caddeler, sokaklar, yollar, insanlar ve denize nazır yamaçlarda adeta birbirlerinin üstünde durur gibi gözükken büyüklü küçüklü evler yansımaktadır. Bu görüntüler, filmin açılış sahnesini

oluştururken aynı zamanda hikâyenin geçmiş olduğu mekânı da tanıtmaya yardımcı olmaktadır. Zira sinemada seçilen mekân "senaryo için, karakterlerle ilgili ruhbilimsel ve toplumsal göstergeler aktaran bir kişileştirme ögesi" olarak işlev görür (Özçınar Eşli; 2012: 80). Dolayısıyla bu açılış görüntüleri ilk bakışta bize modern bir sanayi kentinin tipik özelliklerini resmetmektedir. Modern sanayi şehirlerinin panoramasının ayrılmaz bir parçası haline gelmiş fabrika bacalarından yükselen siyah dumanlar öncelikle üretimi, zenginleşmeyi ve nihayetinde modernleşmeyi simgeler (Açıkgöz, 2015). Rıhtımda veya iskelelerde demirlemiş gemiler, sıra sıra vagonlarla yük taşıyan trenler, demir yolları, sokaklarda koşuşturan insanlar, caddeleri dolduran arabalar modern bir sanayi kentinin canlılığını bize sunmaktadır. Yine söz konusu açılış sahnesinde kameraya yansıyan insanlar gerek giyim kuşamıyla, gerekse tavırlarıyla mekânın tipik bir Anadolu şehri izlenimini güçlendirmektedir. Şehrin genel silueti arasında zaman zaman kameraya takılan minareler burasının bir Müslüman şehri, hatta daha dikkatli bir gözle bakıldığında söz konusu bu minarelerin mimari özelliğinden bir Anadolu şehri olduğunu anlamak hiç de zor değildir. Şehirde dolaşan kameraya takılan, şehrin farklı görüntüleri bize filmin geçtiği mekân hakkında bir takım bilgiler vermektedir. Mesela perdeye yansıyan bir Atatürk Heykeli, filme mekânsal zemin oluşturan bu şehrin Türkiye Cumhuriyeti'nin bir parçası olduğunun daha en başından özellikle vurgulanmak istendiği izlenimi vermektedir. Filmin açılış sahnesinde perdeye yansıyan Atatürk Heykeli aynı zamanda sanayileşen, kalkınan, zenginleşen ve modernleşen bir ülke olan Atatürk Türkiye'si'nin özellikle vurgulanma gayreti olarak değerlendirilebilir. Bu görüntüler adeta kendi lisaniyla işte burası modernleşme yolunda emin adımlarla ilerleyen Genç Türkiye Cumhuriyeti'nin örnek bir şehri, modernleşen bir ülkenin temsili der gibidir. Neticede şehrin bu genel görüntülerine yer verilmesi, mekânsal görüntülerle bir "kültürel bellek" (Adanır, 2012b; 109) oluşturma gayreti olarak kabul edilebilir.

Filmin mekânsal betimlemeye yer verilen jenerik görüntülerinden sonraki sahne ise rıhtımda geçer. Kalabalıklar belli bir yöne doğru giderken -burası muhtemelen kömür madeni işleten işyerinin merkez ofisidir- bu kalabalık insanların arasından Selami'nin kullandığı üstü açık bir araba görünür ki, araba modernliğin, zenginliğin ve sınıf atlamının sembolü, bir anlamda kişilerin "toplumsal statülerini... [ve/veya] kimliklerini tanımlayan [bir] simge"dir (Özçınar Eşli; 2012: 122). Arabayı takip eden

kamera sağı doğru panoramik bir hareketle çevrildiğinde rıhtımda yükleme yapan bir kamyon, yükleme için sırasını bekleyen iskeleye demirlenmiş gemiler ve gemilerden yük indiren veya yükleme yapan devasa bir vinç görüntüye girer. Bu görüntüler Charles Dickens'in Hard Times romanında anlattığı sanayileşen ilk kentlerden birisi olan Manchester tasvirini (akt. Belge; 2007: 49) hatırlatmaktadır. Dolayısıyla bu tasvir modern ve sanayileşmiş bir şehrin rutin manzarasıdır. Ama filmsel olarak anlamaya çalışırsak, söz konusu bu görüntüler bize pek çok yan anlamlar verebilir. Kalabalık insan gruplarının bir yere doğru aceleyle yürümeleri, bu insanların muhtemelen belli bir yerde, bir atölyede, bir fabrikada ya da bir madende çalışan insanlar oldukları izlenimini verebilir. Çünkü bu insanlar, belli bir süre için yani mesai saatleri denilen süresi saatlerle belirlenmiş bir zaman dilimi için işverenlere sattıkları veya kiraladıkları emeklerinin ücretiyle geçimlerini sağlamak zorundadırlar (Ritzer; 2013: 54, Göçmen; 2009). Emeğin saatlerle sınırlandırılması "seküler zamana göre örgütlenmiş" (Göle; 2012: 64) modern sanayi toplumlarının bir özelliğidir. Zira modern "kapitalist sistem için zaman, işgücü ve ücret orantısı kullanılarak kâr oranını artıracak hesaplamalar geliştirir", dolayısıyla zaman, iktisadın vazgeçilmez unsurudur (Özçınar Eşli; 2012: 16). Modern zamanların en dikkate değer özelliklerinden birisi olan zaman anlayışındaki değişim, yani çalışmanın saatle sınırlandırılması genelde iki açıdan önem arz eder. Öncelikle çalışanlar açısından söz konusu bu süreye yani mesailerine riayet etmeleri, daha sonrasında da işverenler açısından zamanı azami derecede verimli kullanmak ve iş kaybını en aza indirmek için önemlidir. Bu yüzden de herhangi bir işin mümkün olan en kısa zamanda yapılması, sınırlandırılmış bir süre içinde yani mesai denilen önceden belirlenmiş bir süre içinde maksimum verimliliğin sağlanması modern zamanların önemli bir unsurudur. Netice itibarıyla mesaiye uyulması, zaman kaybının önlenmesi, sınırlı bir zaman diliminde maksimum verimliliğin sağlanması için koşuşturmaca ve hareketlilik, Koselleck'in "zamanın hızlanması" olarak adlandırdığı modern zamanlarda adeta kendiliğinden bir zorunluluk haline gelmiştir. Harvey'in mesafelerin izafileşmesini anlatırken kullandığı "zaman-mekân sıkışması" (Ritzer; 2013: 326) kavramlaştırmasını andırır bir biçimde yaşanan bu koşuşturmaca ve hareketliliğin sonucunda ortaya çıkan baş döndürücü canlılık modernliğin, ayırt edici bir unsuru olmaktadır. Modern yaşamın olağan bir görüntüsü olan canlı şehir hayatının bir uzantısı olarak perdeye yansıyan yükleme yapan kamyonlar ve rıhtımda demirlenmiş

gemilerse o şehirdeki üretimin, sanayileşmenin, kalkınmışlığın, zenginleşmenin kısaca modern bir şehrin göstergeleri olarak anlamlandırılabilirler. Nitekim tarımdan sanayiye geçiş yani sanayi toplumu olma, modern toplumların ayırt edici vasıflarından birisidir (Karpat; 2010: 29). Rıhtımda bekleyen gemilere yükleme ve boşaltma yapan devasa vinçler ise modernleşmenin, öncelikle ekonomiyle ilgili olduğunun, ekonominin de üretim, kalkınma ve nihayetinde top yekûn zenginleşmeyle ilgili olduğunun ifadesi olarak okumak mümkündür. Modern ekonomik hayatın temel özelliğinin de en başta ekonomik alanda makineleşmeyle ilintili olduğu izlenimini vermektedir.

Üstü açık hususi arabasıyla rıhtıma gelen Selami, İngiltere'den henüz dönen Mühendis Aydın'ı karşılar. Üstü açık bir araba kalkınmış, zenginleşmiş ve modern bir ülkede sıradan bir ulaşım aracı olarak değerlendirilebilir. Zira özel araç kullanmak, zenginliğin zaten tek başına önemli bir göstergesi olarak değerlendirilebilirken, üstü açık özel aracı zenginliğin üst sınırı olarak algılamak mümkündür. Aydın'ı karşılayan ve onu misafir etmek için evine götüren Selami, o üstü açık arabasında yol alırken Aydın Bey'e sorar: "Eee... Anlat bakalım İngiltere'de kömürün nasıl çıkarıldığından başka bir şey öğrendin mi?" Aydın hemen cevap verir: "Öğrendim, birlikte yaşayan insanların, birlikte nasıl mesut olabileceğini, nasıl çalışmalarını ve nasıl dayanışmaları gerektiğini öğrendim." Selami'nin, Aydın Bey'e verdiği cevapsa konuya ne kadar yabancı olduğunun itirafı gibidir: "Vay vay vayyyy... Ne demek istediğini anlamıyorum ama her halde iyi şeyler söylüyorsun." Selami'nin sarf etmiş olduğu sözleri, aslında ülkemizdeki çalışma şartlarının modern dünyanın, özellikle de modern dünyanın öncüsü kabul edilen İngiltere'nin ne kadar uzağında olduğunu hatta daha da öte, modern çalışma hayatı ve örgütlü bir emekçi sınıfının varlığından bile bihaber olduğumuzun ifadesi olarak değerlendirmek mümkündür. Selami, Aydın Bey'i evine götürür ve ailesiyle tanıştırır. Selami'nin evi gerek kullanım alanının genişliği ve ferahlığı gerekse kullanılan eşyalar, mobilyalar, perdeler, masa ve kanepeleriyle modern bir mekân iması oluşturmaktadır. Böylelikle de Selami'nin yaşadığı ev zenginliğin, çağdaşlığın, şehirliliğin kısaca modern bir hayatın temsili olarak değerlendirilebilir. Selami Bey'in Aydın'ı, eşi ve annesiyle tanıştırması da modern bir ailenin ilişkilerini temsil etmektedir. Zira geleneksel aile kadınlarının yabancı bir erkeğe, bir misafire yani namahrem kimselere takındığı çekingen, mesafeli tavrı, hatta namahrem erkekten kaçma, saklanma şeklindeki geleneksel davranışlarının aksine Selami'nin hem annesi

hem de eşi Aydın Bey'i karşılarlar ve Selami tarafından Aydın Bey'e takdim edilirler. Ayrıca Selami'nin karısı Gönül Hanım'ın Aydın Bey'le "hoş geldiniz" diyerek tokalaşması, Selami ve ailesinin modern bir Türk ailesi olduğunun dışı vurumu olarak değerlendirilebilir. Selami'nin ailesi özelinde perdeye yansıtılan mezkûr görüntüler bir bütün olarak geleneksellikten modernliğe doğru yaşanan değişimin Türk aile hayatındaki somutluğuna örnek olarak kabul edilebilir. Bu değişim sanırım Göle'nin modernlik olarak kabul edilen Batı medeniyeti normlarının gündelik hayat pratiklerinde olağan hale gelmesini tasvir eden "seküler bir habitus" dediği kavramlaştırmaya tekabül eder (Göle; 2012: 19-20).

İlerleyen sahnelerin birinde perdeye bir maden işletmesi yansır. İlk bakışta burasının kömür madeni olduğunu anlamak hiç de zor değildir. Kömür işletmesinden peş peşe perdeye çeşitli görüntüler yansıtılır. Devasa vinçler, asansör kuleleri, yükleme bantları ve arkasından bir grup işçi görüntülenir. Üzerlerindeki madenci elbiseleri, başlarında fenerli madenci baretleriyle bir madende çalıştıkları hemen anlaşılan bu işçi grubu işletmede kullanılan mekânlar arasındaki asma köprüden önlerinde Nazif Usta olduğu halde yürümektedirler. Bu arada uzaktan bir arazi arabası görüntüye girer. Bu hafif arazi arabası şantiye binalarından birisinin önünde durur. Arabanın içersinden işletmenin yöneticisi Rahmi Gündüz'le başında madenci baretiyle Mühendis Aydın iner. Aydın Bey, Rahmi Bey tarafından köprüden geçip onlara doğru gelen Nazif Usta ve işçilere takdim edilir.

3. 3. Filmin Anlatısı

Rahmi Bey'in madenden ayrılmasının ardından Mühendis Aydın, Nazif Usta ve işçiler hep birlikte madene inerler. Nazif Usta ve beraberindeki işçi grubuyla ilk kez madene inen Mühendis Aydın, işçi ve iş güvenliği için tünellerde kullanılan ağaç direklerin gerekli mukavemet standartlarını karşılamadığını fark eder ve "evsafa uygun değilse alınmaz" diyerek aslında bir nevi ahlak dersi verir. Henüz ilk gözlemleri sonucunda madendeki güvenlik önlemlerini yeterli bulmayan Aydın, madendeki çalışmaların derhal durdurulması ve madenin de ivedilikle boşaltılması talimatını verir. Ancak iki maden işçisinin Aydın Bey'in sağlamcı, tedbirli ve hassas tavrını kendi aralarında değerlendirirken söyledikleri sözler, gelenekselliğin önemli niteliklerinden birisi olarak kabul edilen umursamazlığın, tedbirsizliğin, nihayetinde kaderciliğin bir

temsili olarak değerlendirilmesi bakımından oldukça dikkat çekicidir. İşçilerden birisinin neler olduğunu, madenin neden boşaltmaları gerektiğini anlamaya yönelik sorusuna diğeri: “Herhalde yeni mühendis olacak, Rahmi Bey veri şimdik ona dersini” diye karşılık verir. Bu söz toplum olarak bizim iş ve iş güvenliği konusunda ne kadar umursamaz, duyarsız, cahil, bilgisiz ve tedbirsiz olduğumuzun hatta can güvenliğinin, insan sağlığının, insan hayatının ne kadar değersiz bir şey olduğunun temsili olarak değerlendirilebilir. Bir işletme sahibinin çok para kazanmak için insan emeğini duyarsızca sömürmesi belki anlaşılabilir bir durumken, bizzat madende çalışan başta emeği olmak üzere hemen her şeyi "açgözlü" işletmeciler tarafından sömürülen işçilerin kendi hayatlarının söz konusu olduğu bir durumda bile böylesine bir duyarsızlık sergilemeleri ancak cehalet, kadercilik, umursamazlık gibi çağdışı bir zihniyetle, yani geleneksel bir zihniyetle açıklanabilir. Aydın'ın, bir mühendis olarak çalıştığı maden özelinde öncelikle iş güvenliği ve güvenlik önlemlerine verdiği önem ve gösterdiği hassasiyetse onun insan hayatına verdiği değer bir tezahürüdür. Söz konusu bu "insani" tavır Aydın Bey'in şahsında aslında modern bir bireyin herhangi bir işle meşgul olurken öncelikle insan hayatını önceleyen, güvenlik tedbirlerine, işin gerektirdiği önlemlere öncelik veren, daha çok para kazanmayı yani maksimum kârı değil bizzat insanı, insan hayatını merkeze alan, kararlı, tedbirli ve duyarlı modern zihniyet resmedilmektedir.

Aydın Bey, Nazif Usta'yı da alarak hemen işletmenin yöneticisi Rahmi Bey'in ofisine gider. Madendeki güvenlik önlemlerinin yetersizliğini dile getirerek, mevcut durumun taşıdığı riske dikkat çeker. Rahmi Bey'in duyarsız ve olumsuz tavrı karşısında da madenin göçük riski taşıdığını iddia ederek onunla tartışır. Rahmi Bey'in: “Lüzumsuz telaş etmişiniz Aydın Bey, biz bu direkleri çok kullandık” diyerek onu ikna etmeye çalışmasına karşı kararlı bir şekilde: “Ben kullandırmam bu direkleri Rahmi Bey” sözleriyle karşı çıkar. Rahmi Bey'in yukarıda ifade ettiği sözlerini, tamamen insan emeğine dayanan, yerin metrelerce altında hayati risk taşıyarak çıkarılan kömür madenindeki özensizliğin, insan hayatının değersizliğinin, herhangi bir felaket yaşandığında da işin temelinde yatan gerçek nedenlerin değil de "kader" gibi, "takdir-i ilahi" gibi "her işte böyle kazalar olur" gibi zihni bulanıklığın ifadesi, bir takım bahanelere sığınılması yoluna gidilmesinin tezahürü olarak okunabilir. Rahmi Bey'in işin teknik eğitimini almış bir insana "lüzumsuz telaş etmişiniz" diyerek hitap etmesini

eğitime, teknik bilgiye değer vermekten kaçınmanın somut rneęi olarak görmek mümkündür. Zira peşinden gelen "biz bu direkleri çok kullandık" sözü de herhangi bir ište gerekli güvenlik önlemlerin alınması için -bizim toplumumuzda hala çok yaygın bir anlayışın- illa bir felaketin yaşanmasının gerektiği gibi çarpık bir algının varlığına işaret eder. Rahmi Bey'in bu sözleri ve olumsuz tavrı kadercı, umursamaz, tedbirsiz kısaca geleneksel bir zihniyetin ifadesi olarak değerlendirilebilir. Mühendis Aydın Bey'in "ben kullandırmam bu direkleri" diyerek Rahmi Bey'e kararlılık ve cesaretle karşı çıkması ise inandığı doğrular konusunda gösterilen dirayetin, doğruyu eęip bükmeden cesaretle dile getirmenin, eğitimin verdiği özgüvenin, kk hesapların değil evrensel doğruların ve insan hayatına verilen değerin kısaca modern bir bireyde bulunması gereken zihniyetin temsili olarak değerlendirmek mümkündür.

Mühendis Aydın'ın, Rahmi Bey'in "bir daha madeni izinsiz bırakıp çıkmazsınız tabi" ikazına karşı da "zaruri olmadıkça çıkmam efendim" demesi onun cesaretinin, kararlılığının ve işine verdiği önemin ifadesi olarak anlaşılabilir. Zira "zaruri olmadıkça" ifadesi gerekmedikçe madeni izinsiz terk etmeyeceğinin, ama lüzum görürse de hiç düşünmeden terk edebileceğinin kararlı bir ifadesidir. Bu inanç, kararlılık ve cesareti modern bireye has bir tavrın temsili olarak anlamak mümkündür. Bu konuşmalardan sonra Aydın Bey, Rahmi Bey'in odasından çıkar. Rahmi Bey'de hemen telefona sarılarak önce madeni arar ve Aydın Bey'in durdurduğu çalışmaların hemen başlaması talimatını verir. Ardından da madene tünellerin yapımında kullanılan direkleri tedarik eden orman işletmecisi Mustafa Bakırcı'yı arar ve Mühendis Aydın Bey'in orman işletmesine gelmekte olduğunu haber verir. Modern bir iletişim aracı olan telefonun böyle kullanılması hem Rahmi Bey'in maddi kazancı uğruna, bir mühendisin güvenlik riskinden dolayı durdurduğu çalışmaları keyfi olarak başlatmasına aracılık etmekte hem de orman işletmesini arayarak Mustafa Bakırcı'ya mühendisin işletmeye geldiğini haber vererek tedbirli olması konusunda uyarmasına aracılık etmektedir. Bu ise modernliğin sağladığı imkânların insan tarafından istenildiğinde amaç dışı hatta daha da öte art niyetle nasıl kullanılabileceğinin, nasıl suistimal edilebileceğinin temsili olarak değerlendirilebilir. Benzer bir hadisede Gazeteci Sabri'nin, Mühendis Aydın Bey'le Gönül Hanım'ın ormanda buluşmalarını fotoğraflayarak gazetesinde yayınlamasıyla yaşanır. Modernliğin imkânlarından bir başkası olan gazete, en yalın anlamıyla insanlara haber ulaştıran yazılı bir iletişim aracıdır. Ancak böyle bir imkân

istenildiğinde tıpkı Rahmi Bey'in telefonu kullandığı gibi amaç dışı kullanılabilmekte, suistimal edilebilmektedir. Hatta ister gerçek ister uydurma olsun yapılan haberlerle özel anları da dâhil hemen her şeyin insanları tehdit etmek için nasıl kullanılabileceğinin temsili olarak düşünülebilir. Bu da modernliğin, teknik imkânlardan ziyade, aslında zihniyet meselesi olduğu tezini güçlendirmektedir.

Orman işletmecisi Mustafa Bakırcı'nın yanına gitmekte olan Aydın Bey'e eşlik eden Nazif Usta, yolda Aydın Bey'e Mustafa Bakırcı'nın nasıl bir insan olduğunu anlatmaktadır: "Mustafa Bakırcı veriyor bizim madene direkleri, ne dalavereci heriftir o bilmezsin, kaç şikâyet oldu bu direkler işinde, ormandan aldığı iyi direkleri başka tarafa gönderir, bozukları da bize, bi ara düzeltir gibi yapar sonra gene bildiğini okur." Aydın Bey, bu sözlere karşı: "Kabahat ona bildiğini okutanlarda" diyerek meselenin aslına gönderme yapar. Nazif Usta'nın ifadeleri, işçilerin en azından bir kısmının aslında yapılan sahtekârlığın farkında olduklarının ama ellerinden bir şey gelmediğinin yani çaresizliklerinin dile getirilmesi olarak anlamak mümkündür. Aydın Bey'in: "Kabahat ona bildiğini okutanlarda" diyerek verdiği karşılıksa bunun sadece kişisel ihtiraslarla yapılan basit bir tasarruf olmadığı, aslında yapılan bu sahtekârlığın, bir takım çıkarıcı insanın kendi maddi hesapları uğruna, yani daha fazla para kazanmak, aç gözlü işletmecilerin ceplerini daha fazla doldurmak için insanları nasıl sömürdüklerinin, insan hayatını nasıl hiçe saydıklarının ama bundan daha da öte tüm bu yapılanlara yetkililer tarafından göz yumulduğunun ve perde arkasında birileri tarafından korunup desteklendiklerinin iması olarak anlaşılabilir.

Aydın Bey ve Nazif Usta orman işletmesine gelince onların gelişini Rahmi Bey'in telefonuyla önceden haber alan Mustafa Bakırcı, başında fötr şapkası sırtında iliştilmiş paltosu ve ağızlıklı sigarasıyla onları beklemektedir. Onları görünce sigarasından bir kez çeker ve hemen yükleme yapan kamyonu doğru güya sinirli sinirli adımlarla yürür. Sonra da yükleme yapan işçilere seslenmeye başlar: "Ne kafasız, ne laf anlamaz adamlarsınız be, bu direkler yollanır mı madene? Size demedim mi bunları Çakıllıya, fırınlara göndereceksiniz diye? Endirin aşaya, vicdansız herifler. Allah'tan korkmazlar, yerin altında millet canlan oynuyor be, yıkın yıkın bu direkleri. Çakıllı'nın kamyonları gelir alır." Mustafa Bakırcı gelen misafirlerin sanki hiç farkında değilmiş gibi birden arkasını döner kendilerini izlemekte olan Aydın Bey ve Nazif Usta'yı görür ve yanlarına yaklaşarak: "Hoş geldiniz beyim, bir emriniz mi vardı" der. Mühendis

Aydın Bey: “Bu vicdansızlık nasıl yapılıyor diye bakmaya gelmiştik” diye karşılık verir. Mustafa Bakırcı “Görüyorsunuz halimizi, bir sürü kafasız, bir an ayrıldı mı yanlarından her türlü serseriliği yaparlar.” Aydın Bey, “Başınızın derde girmesini istemiyorsanız bozuk direk gönderme bizim madene” diyerek Mustafa Bakırcı’nın yanından ayrılırlar. Mustafa Bakırcı’nın Aydın Bey’in ardından: “Güle güle beyefendi...” diye söylenmesi onun ilerde Aydın Bey aleyhine yapacağı işlerin habercisidir adeta. Hemen ardından tekrar yükleme yapılan kamyonu doğru yaklaşarak işçilere seslenir: “Yükle kamyonu doğru madene gönder bu direkleri” diyerek talimat verir. Orman işletmecisi Mustafa Bakırcı’nın Aydın Bey ve Nazif Usta’nın geldiğini uzaktan görerek güya kendince rol yapmaya çalışması yapılan işin gerçek bir sahtekârlık olduğunun bilincinde olmasının delilidir. Bununla birlikte yapılan bu sahtekârlıkta Mustafa Bakırcı’nın yalnız olmadığı başta maden işletmecisi Rahmi Bey olmak üzere başka ortaklarının olduğunu anlamak hiç de zor değildir. Bu suç ortaklığının varlığını öncelikle Rahmi Bey’in ona telefon etmesinden zaten açıkça anlaşılmaktadır. Bununla birlikte Mustafa Bakırcı’nın işçilere: "Allah'tan korkmazlar", "Vicdansız herifler", "İnsanlar yerin altında canıyla oynuyor" gibi sözlerle seslenerek onları suçlaması, aslında kendi suçlarının, günahlarının, sahtekârlıklarının farkında olduklarının ama bunu umursamadıklarının ifadeleri olarak değerlendirilebilir. Yine Allah korkusu, vicdansızlık gibi kavramların kullanılması, insanların kendi çıkarları uğruna manevi değerlerini nasıl bir parola gibi kullandıklarını örneklendirmektedir.

Mustafa Bakırcı’nın kendisine düşmanca tavrını, bir gece Selami Bey’e açar Aydın Bey:“Mustafa Bakırcı boyna peşimde dolaşüyor, şu direk işini kurcalamayayım diye, Mustafa Bakırcı nasıl almış bu işi” diye sorar. Selami:“Particilik meselesi, partinin kuruluşu sırasında çok para sarf etmiş, Şerafettin Toraman’da bu bölgede partinin en faal elemanıdır” diye cevap verir. Bu cevaplara şaşırان Aydın Bey tekrar sorar:“Anlayamıyorum parti menfaatleri insan canından daha mı kıymetli?” Selami’ye “Boş ver, bütün bunlar bana vız gelir, balığımı avlar keyfime bakarım, sen de rahatının kaçmasını istemiyorsan ne başkasının işine burnunu sok, ne de başkasının derdini kendine dert edin” sözleriyle karşılık verir. Burada vahim olansa Mühendis Aydın’ın: "Anlayamıyorum parti menfaatleri insan canından daha mı kıymetli" sözleriyle ifade ettiği şaşkınlığa karşılık, Selami’nin umursamaz ve bencil söylemidir. Bu umursamaz sözler insan canıyla bu kadar açık ve pervasızca oynanan, siyasetle ekonomik ilişkilerin

iç içe geçmiş olduğu çarpık bir düzen içinde, işin vahametinin farkında olduğu halde sadece kendi rahatının kaçmaması için buna sessiz kalmanın dışı vurumu olarak dikkate değerdir. Bu sessiz kalışı, bir anlamda böylesi bir çarpıklığın devam etmesi, çıkar sağlayanların da cesaretlendirilmesidir.

Bir başka sahnede maden işçileri uzunca kuyruk oluşturmuş işletmenin veznesinden ücretlerini almaktadırlar. Veznenin hemen karşısında işçi olmadığı her halinden belli olan iyi giyimli birisi durmakta ve ücretini alan her işçiden para toplamaktadır. Para veren işçilerden birisi diğerlerine seslenir: “Dayanın arkadaşlar caminin bi kubbesi, bi de minaresi kalmış.” İşçinin bu sözlerinin arkasından paraları toplayan kişi: “Sayenizde arkadaşlar, daha iki cami yaptırız evelallah” diye kuyrukta bekleyen işçilere doğru yüksek sesle seslenir. Bu sahne belki de filmin en önemli sahnelerinden birisidir. Zira bu sahne filme konu olan ülkemizin çarpık ekonomik düzeninin omurgasını temsil eder. Bu düzenin kusursuz işleminin en iyi yolu da insanları bir şekilde ikna etmek, asıl meselenin gizlenmesi için onların dikkatlerini başka bir yöne çevirmek ve onların gözünde hayırsever, iyi, güvenilir ve saygın bir insan olmayı başarabilmekten geçer. Özellikle bizim ülkemizde bütün bunları yapabilmenin en kestirme ve akıllı yolu ise insanların kutsal din duygularını iyi kullanabilmektir. İşte bu sahnede insanların dini hassasiyetlerini kullanabilmenin yollarından birisi örneklendirilmektedir. Tüm hayati risklerine ve çalışma şartlarının acımasız zorluklarına rağmen insanlar madende çalışarak kazanmış oldukları üç kuruşluk ücretlerinin en azından bir kısmını daha ceplerine koymadan veznenin önünde bekleyen tahsildara verdikleri görülmektedir. İşçilerin hem kendi aralarında hem de tahsildarla yapmış oldukları konuşmalardan da açıkça anlaşıldığı gibi bu tahsildar maden bölgesinde yapılmakta olan bir cami için bağış toplamaktadır. Para toplama işinin hemen veznenin önünde yapılmasını da iki açıdan okumak mümkündür. Öncelikle para toplama işinin garantiye alınması açısından akıllıca bir davranıştır. Çünkü böyle yapmakla işçilerden parayı daha ceplerine bile koymadan, yani harcamalarına fırsat vermeden peşinen toplamak en doğru, en garanti yol olarak değerlendirilmektedir. İkinci olarak da insanları arkadaşlarının arasında yardım etmeye zorlamaya; yani en azından arkadaşlarına mahcup olmamak için ya da utancından yardım etmeye mecbur olmalarını sağlamaya matuftur. Çalışanlardan birisinin: “Dayanın arkadaşlar caminin bi kubbesi, bi de minaresi kalmış” diyerek diğer

arkadaşlarını da cesaretlendirmesi aslında insanların pek çok eyleminde olduğu gibi böylesi bir eylemde de "yığın mantığıyla" hareket ettiklerinin ifadesi olarak okunabilir. Zira insan aslında hayır için bile para vermeyecek veya veremeyecek durumda olsa da diğer insanlardan ayrı düşmemek, ayıplanmamak ve küçümseyici bakışlara maruz kalmamak gibi pek çok sebepten dolayı istemeye istemeye de olsa para vermek zorunda kalabilir. Camiye para toplayan tahsildarın:“Sayenizde arkadaşlar, daha iki cami yaptırırız evelallah” diyerek seslenmesini de hem işçileri para vermeye cesaretlendirme hem de "daha iki cami yaptırırız evelallah" vurgusuyla yapılan işin büyüklüğüne gönderme yaparak onları teşvik etme gayreti olarak anlaşılabilir.

İlerleyen sahnelerden birisinde Şerafettin Toraman, işçilerin yoğunlukta olduğu bir kahvehaneye girer. "Selâmün aleyküm" diye içerdekileri selamlayarak bir masaya oturur. Bir yandan sigarasını yakarken, diğer taraftan etrafındakilere: “Nasıl işler” diye sorar ve onlardan: “Hamdolsun sayenizde çok iyidir işler” cevabını alır. Bu arada birisi gelir: “480 lira da bugün topladık camiye Şeref Emmi” diyerek ceketinin cebinden çıkardığı bir tomar parayı Şerafettin Toraman’a verir. Şeref Emmi aldığı parayı ceketinin iç cebine koyarken:“Say’iniz meşkûr olsun evlatlar, büyük sevap, efendim bi gün Osman-ı Zinnureyn Efendimize bi akrabin yaklaşıyor, ya Osman diyor, çok büyük bi günah işledim napayım diyor, bi camiye taş taşı buyuruyor Osman-ı Zinnureyn Efendimiz yaaa.” diyerek bir menkıbe anlatıyor. Şerafettin Toraman, bir siyasi partinin ileri gelenlerindedir ve aynı zamanda da o civarda yapılmakta olan bir caminin inşaat işlerini organize etmektedir. Şerafettin Toraman'ın hem parti ileri geleni olması, hem ilerlemiş yaşı hem de dindar kimliği onu çevrede saygın, sözü dinlenen, güvenilir bir kişi yapmaktadır. Bu sahnede kahvehaneye girişi, verdiği selamın hep birlikte alınması ve hemen bir masaya buyur edilerek etrafında insanların toplanması onun bu saygınlığının bir göstergesidir. Şerafettin Toraman'ın işçilere hal hatır sorması ve onlarında hep bir ağızdan: “Hamdolsun sayenizde çok iyidir işler” diyerek cevap vermeleri bu saygınlığın ve itibarın başka bir ifadesidir. Kahvehanedekilerden birisinin elindeki bir tomar parayı Şerafettin Toraman’a uzatarak: “480 lira da bugün topladık camiye Şeref Emmi” demesi cami için düzenli olarak para toplandığının, Şerafettin Toraman'a Şeref Emmi diyerek seslenmesi ise onun çevredeki büyüklüğüne, saygınlığına ve itibarına vurgu yapmakta aynı zamanda cami için toplanan paraların ona teslim edildiğinin dolayısıyla da onun güvenilir bir insan olduğunun iması olarak

okunabilir. Ardından Şerafettin Toraman: “Say’ınız meşkûr olsun evlatlar, büyük sevap” sözüyle de yardım eden işçilere hem teşekkür etmekte hem de onları daha fazla yardıma teşvik etmektedir. Hz. Osman'a atfen anlattığı menkıbe de ise: "Ya Osman diyor çok büyük bi günah işledim napayım diyor bi camiye taş taşı buyuruyor Osman-ı Zinnureyn Efendimiz yaaa” diyerek camiye yapılan yardımların aslında insanın işlediği büyük günahlara kefarete olacağını, dolayısıyla da camiye yapılan yardımların çok büyük sevabı olduğunu vurgulamakta ve işçileri camiye daha fazla yardım yapmaya teşvik etme gayretinin bir parçası olarak yorumlanabilir. Bu dini söylem insanların din duygularının onlar için ne kadar önemli olduğunu, istenildiğinde de kötüye kullanılabileceği ya da istismar edilebileceğinin örneği olarak görülebilir. Çünkü insanlar genelde dini bir söylemi hemen kabul eder ve pek sorgulamazlar. Böylelikle dini inançları istismar eden din tacirlerinin etkisine oldukça açık hatta onları yüreklendiren bir tavır sergilerler. Şerafettin Toraman'ın yaptığı gibi bir takım dini temsiller kişinin toplumsal alandaki davranışları için “meşrulaştırma⁶] hizmeti görür” (Luckmann; 2003: 56). Dini "meşrulaştırma"⁷ Berger ve Luckmann'a göre genelde dört farklı düzeyde gerçekleşmektedir. Bu farklı düzeylerden birisi de meşrulaştırmanın pragmatik ve şemalarla ilgili olarak mitler, öyküler, masallar, atasözleri, halk deyişleri, ahlaki kurallar, darb-ı meseller, bilgece sözlerle aynı zamanda şiir, masal, halk hikayeleri ve menkıbeleri de içeren ikinci düzeydir (Okumuş; 2010: 47-59). Dolayısıyla insanlara güven telkin eden Şerafettin Toraman gibi birisi dini hikâyelerin, dini temsillerin ve dini söylemlerin sağladığı meşrulaştırma sayesinde, insanların dini duygularını rahatlıkla istismar edebilmektedir.

Hemen sonraki sahnede Şerafettin Toraman'ın işçilerden topladığı yardım paralarıyla yaptırmakta olduğu söz konusu caminin inşaatı perdeye yansır. Cami avlusunda Mühendis Aydın Bey'le Nazif Usta konuşmaktadırlar. Nazif Usta: “Şerafettin Toraman'ın kampanya açtığı meşhur cami işte bu, bu yüzden kendisini civar halkı çok sever” der. Aydın Bey'de: “Desene önümüzdeki seçimlerde şansı açık” diye karşılık verir. Nazif Usta'nın: "Bu yüzden kendisini civar halkı çok sever" diyerek aslında yukarıda anlatmaya çalıştığımız hakikate vurgu yapmaktadır. Çünkü cami yaptırmak

⁶Meşrulaştırma; var olan veya ortaya çıkan herhangi bir durumu ya da olayı, insanlar katında anlamlandırma, izah etme, makul hale getirme, yasallaştırma ve haklılaştırma gibi anlamlara karşılık gelir.

⁷Berger ve Luckmann'a göre dini meşrulaştırma; başlangıçta linguistik nesnelleştirimler sistemi ile ilgilidir. İkinci düzey pragmatiktir ve şemalarla ilgilidir. Üçüncü düzey meşrulaştırılmış açık-kesin teoriler içerir. Dördüncü düzey ise sembolik evrenlerle oluşturulan meşrulaştırmalardan oluşur (Okumuş; 2010: 47-59).

gibi son derece hayırlı bir işe öncülük eden bir kişi çevresinde sayılan, sevilen ve güvenilen birisi olabilmektedir. Şerafettin Toraman da cami yaptırmak gibi hem dini hem de dünyevi hayırlı bir işe girişmiştir. Dolayısıyla cami yaptırma işine öncülük eden Şerafettin Toraman bu yüzden çevresinde sevilen, sayılan ve "güvenilen"⁸ birisi olmuştur. Ama asıl meseleye yani görününe değil de görünenin ardında gizlenen asıl amaca ulaşan ise Aydın Bey'dir. Nazif Usta'nın sözlerine: "Desene önümüzdeki seçimlerde şansı açık" diyerek vermiş olduğu cevapla aslında Şerafettin Toraman'ın gerçek amacının cami yaptırmak gibi hayırlı bir iş değil, bu sayede yani cami yaptırmak gibi hayırlı bir işe girişmekle çevresinde sağladığı saygınlık ve itibarla seçimlerde avantaj sağlamak olduğunu ifade etmektedir. İlerleyen sahnelerin birinde Şerafettin Toraman elinde tutmakta olduğu bir gazeteyi, işbirliği yaptığı Mustafa Bakırcı'ya uzatarak okumasını ister. Mustafa Bakırcı da gazeteyi eline alarak okumaya başlar: "Seçimlerde rey toplamak için cami yaptırmaktan önce çalışanların durumunu düzeltmek zorundayız" diyen Mühendis Aydın'ın açıklaması haberleştirilmiştir. Bu haber Aydın Bey'in yukarıda bahsedilen Nazif Usta'ya verdiği cevabın aslını ifade etmektedir. Zira evet cami yaptırmak hayırlı bir iştir; ama bundan daha önemli ve öncelikli hatta daha hayırlı olansa tüm olumsuz şartlara ve hayati risklere rağmen üç kuruş paraya "kelle koltukta" madende çalışan işçilerin durumunun düzeltilmesidir. İnsanların hayatları tehlikedeysen cami yaptırmak gibi bir hayır işi kandırmaca ve insanların dini duygularını "istismar"⁹ etmekten öte bir şey değildir. Bu girişim hayır girişiminden ziyade insanların gözlerini boyamak ve gerçekleri görmelerini önlemek için bakışlarını başka bir yöne çevirmenin en kullanışlı yoludur.

Bu habere çok hiddetlenmiş olan Şerafettin Toraman hem haberi yapan Gazeteci Sabri'ye hem de Mühendis Aydın Bey'e kızmıştır. Şerafettin Toraman, bir Mustafa Bakırcı'ya bir gazeteciye dönerek öfkeyle: "Cami işine burnunu sokmuş, çalışanlardan ona noluyor, mühendis mühendisliğini bilsin, bu mühendiste ne belliyo kendini haaa." İşte bu sözlerle Şerafettin Toraman bizzat kendi ağzından aslında meselenin hayır işi

⁸ Güven; bir anlamda meşrulaştırmanın ön şartı olarak işlev görmektedir (Okumuş; 2005: 26).

⁹ İstismar; Arapça meyve, ürün, sonuç, fayda gibi anlamlara gelen "semere" kelimesinden türetilmiş ve günlük kullanımda anlam daralması yaşayarak olumsuz bir ifadeye dönüştürülmüştür. Bu olumsuz anlamlar kendi çıkarına kullanma, kötüye kullanma, suistimal etme, haksız yere kullanma, sömürme ve bir kişinin iyi niyetini kötüye kullanma gibi çeşitli kötü fiilleri ifade etmek için kullanılır olmuştur (Okumuş; 2005: 66-67). Burada da din istismarı başta Şerafettin Toraman olmak üzere bir takım din tüccarlarının insanların samimi dini duygularını sömürme, dini kötüye kullanma ve dini suistimal etme vb anlamlarda kullanılmaktadır.

değil gerçekte bir şahsi ikbal meselesi ve art niyetlerinin insanlar tarafından fark edilmemesi için de dinin ve dindarlığın bir paravan olarak kullanıldığının dile getirilişi olarak görülebilir. Neticede Mühendis Aydın'ın, Şerafettin Toraman'ın gerçek niyetini anlaması hem aydın olmanın gereği olarak, meselelere tek yönlü bakarak kısır değerlendirmeler yapmak yerine çok yönlü bir bakışla daha kapsamlı değerlendirmeler yaparak meselelerin gerçek amacına vakıf olmak hem de insanların görünen daha doğrusu görünmesini istedikleri hallerine değil o hallerinin arkasında gizledikleri gerçek niyetlerine ulaşabilmenin mümkün olduğunun delili olarak okunabilir. Şerafettin Toraman ve yandaşlarının da asıl niyetlerinin, insanlar hazır dikkatlerini başka bir yöne çevirmişken bu durumdan mümkün olduğunca istifade etmek, maddi çıkar sağlamak ve Şerafettin Toraman'ın nüfuzundan yararlanmak olduğunu anlamak zor olmasa gerekir.

Aydın Bey'in uyarılarına rağmen bir gün maden sahalarından birinde göçük meydana gelir. Yaşanan bu kazadan sonra maden işletmesine gelen Şerafettin Toraman ve Mustafa Bakırcı kalabalık işçi yakınlarının arasında ilerler. Şerafettin Toraman: "Sabırlı olun mütevekkil olun, Allah'ın bi takdiri elimizden ne gelir" diyerek etrafta toplanan iş ve işçi ailelerine teselli vermeye çalışır. Şerafettin Toraman'ın sarf ettiği bu sözler genel olarak Türk Filmleri'nde sıkça kullanılan "fatalist söylem"lere (Önal; 2014: 206) iyi bir örnek olarak değerlendirilebilir. Aslında madende yaşanan göçük bir kaza değil düpedüz tedbirsizlik, ihmalkârlık ve umursamazlık sonucu meydana gelen tam anlamıyla bir cinayettir. Zira Mühendis Aydın'ın daha madene ilk girdiği anda fark etmiş olduğu güvenlik zafiyeti ve tedbirsizlik zamanında giderilmiş olsa belki de böylesi bir göçük yaşanmayacaktı. Ama gerek aç gözlülük, gerek umursamazlık ve gerekse tedbirsizlik sonucunda göz göre göre gelen felaketten sonra kadere, takdiri ilahiye veya bir başka şeye suçu atmak, işin kolaycılığına kaçmak için sıkça başvurulan yollardan birisidir. Yaşanan bu vahim olay bizzat Şerafettin Toraman'ın ağzından aslında yaşananların bir nevi "takdiri ilahi" olarak nitelendirilmek suretiyle dini açıdan meşrulaştırılmaya çalışılarak teodise kavramına güzel bir örnek olarak kullanılmaktadır. Bir nevi dini meşrulaştırım olan teodiseler, insanların yaşadığı tabii afetleri, "ilahi adalet" açısından algılama, açıklama ve anlamlandırmaları işlevi de görebilirler (Okumuş; 2005: 55). Bunun yerine işin ehli olan, o işin eğitimini almış insanların ikazları dikkate alınarak zamanında tedbir alınmış olsa bu ve bunun gibi pek çok felaket yaşanmayacak ve pek çok eve ateş düşmeyecektir. Bu felaket de açıkça göstermektedir

ki, özellikle sorumluluk sahibi olan insanlar kendi açgözlülüklerine, hırslarına yenik düşmekte ve insan hayatını maalesef hiç önemsememektedirler. Böylesi bir felaketten sonra da suçu kendilerinde aramak, bu felaketi önleyecek imkânları varken gerekli tedbirleri zamanında almadıkları ve insanların hayatını tehlikeye attıkları için hukuk önünde bizzat hesap vermek yerine, suçu kadere atmak, takdiri ilahiye bağlamak suretiyle işin içinden kolaylıkla sıyrılabilmektedirler.

Bir başka sahnede işleri bozulan ve madene ağaç verme işini de Selami Ağaçlıgil'e kaptıran Mustafa Bakırcı ve akıl hocası Şerafettin Toraman'ın Mühendis Aydın'la Selami'yi birbirine düşürmek, bozulan işlerini tekrar yoluna koymak için Selami'nin karısı Gönül Hanım'la Aydın Bey arasında bir gönül ilişkisi olduğu yolunda dedikodu yayması konu edilir. Yine her zaman olduğu gibi, işçilerin toplandığı aynı kahvehanede Şerafettin Toraman bir masada oturmakta ve hem nargilesini tütürmekte hem de çevresindekilere: "Valla taş yağdırır başımıza Allah, camiye küfret, evli kadınla zina et, tövbe, tövbe... Mühendis Bey çıkarmış ki, direkler çürükmüş de ondan ölüm oluyomuş madende bak, bak... Allah'ın işini devirecek şeytan kafasının, bu taktir, bi alın yazısı, kim değiştirebilir ki, ecel gelmiş cihane baş ağrısı bahene" diyerek kahvehanedekilerin özellikle de işçilerin zihniyetinde bir anlamda Mühendis Aydın Bey aleyhine kamuoyu oluşturur. Sonra da cebindeki köstekli saatini çıkararak dikkatli dikkatli bakarak: "İkinci oluyor bana müsaade" diyerek kahvehaneden ayrılır. Şerafettin Toraman'ın hemen ardından kahvede başka bir masada oturmakta olan adamı Recep de kalkarak onu takip eder. Issız bir köprü üstünde arkasından yetişerek Şeref Emmi diye hitap ettiği Şerafettin Toraman'ın kendisine vermiş olduğu talimatları "Selami'nin arabasına boynuz yaptırdım. Kör mü oldun kavat yazdırdım" diyerek bir bir yerine getirdiğini anlatır. Bundan oldukça memnun olan Şerafettin Toraman: "Çok denk geldi bu iş tam seçimler sırasında, adaylığı madaylığı uçtu Selami'nin, Benli Nazmiye'ye uğradın mı?" diye bir başka işi sorar. Adam cebinden bir demet para çıkarıp uzatırken: "Üç yüz verdi bu hafta" der. Şerafettin Toraman: "Nolmuş galtağa" diyerek tepki gösterir. Bu sahnede Şerafettin Toraman ve işbirlikçilerinin gerçek niyetleri daha da açığa çıkmaktadır. Zira Şerafettin Toraman'ın "Benli Nazmiye" diye adlandırdığı kadın muhtemeldir ki, bir hayat kadını ya da hayat kadınlarına öncülük ve aracılık eden birisidir. Zaten Şerafettin Toraman'ın "kaltak" gibi son derece incitici, bir ifadeyle kendisinden bahsetmiş olması bu düşüncelerimizi kuvvetlendirmektedir. Zira

toplumumuzda “kaltak” tabiri bir aşağılama ifadesi olarak ve daha çok da düşük ahlaklı, iffetsiz, namussuz kadınlar için kullanılmaktadır (TDK, Güncel Türkçe Sözlük). Dolayısıyla da kahvehane gibi kamuya açık alanlarda ya da işçilerin arasında bulunduğu zamanlarda Şerafettin Toraman dindar, güvenilir ve saygın bir insan gibi davranırken işbirlikçileriyle ya da kendi adamlarıyla olduğu zaman da gerçek yüzünü göstermektedir. Kahvehaneden: "İkinci oluyor bana müsaade" diye ayrılan Toraman, aslında camiye değil de kendi adamıyla ıssız bir yerde, bir köprü üstünde buluşmaya gider. Burada yapmış olduğu konuşma hem onun gerçek yüzünü bize göstermekte hem de para toplamayı sadece cami yaptırmak için değil sanki bir haraç toplama yöntemi ve üslubuyla yani mafyavari bir şekilde kendi menfaati için yapmakta olduğu şeklinde bir izlenim vermektedir. Bu da onun niyetinin samimi olmadığını, para toplamak için her yolun mubah görüldüğü bir pragmatizmi temsil etmektedir. Zira eğer samimi olarak bir cami yaptırma işine girmiş olsaydı bir hayat kadınından yardım istemez ve bu parayı cami yaptırma işine asla karıştırmazdı. Ayrıca: "Çok denk geldi bu iş tam seçimler sırasında, adaylığı madaylığı uçtu Selami'nin" diyerek bizzat kendi ağzından çıkan ifadeler, Mühendis Aydın'ın cami inşaatını ziyaret ettiklerinde Nazif Usta'ya karşı söylemiş olduğu: "Desene önümüzdeki seçimlerde şansı açık" sözlerini haklı çıkarmaktadır. Bu sözler, Aydın Bey'in daha önceden fark ettiği cami yaptırma işini bir hayır işi olarak değil bir siyasi ikbal hedefi için yapmakta olduğunu itirafıdır.

Mühendis Aydın Bey'le başa çıkamayacaklarını anlayan Şerafettin Toraman'ın başını çektiği çıkar grubu, Aydın Bey'i halkın gözünden düşürmek, itibarsızlaştırmak, ahlaksızlık yaptığı yolundaki dedikodularla yıpratmak ve etkisizleştirmek için hep birlikte çalışırlar. Bu niyet ve istedikleri de hem söylem hem de davranışlarında somutlaşmaktadır. Şerafettin Toraman'ın kahvehanede yaptığı konuşma bunun en açık örneğidir. Şerafettin Toraman'ın: "Valla taş yağdırır başımıza Allah, camiye küfret, evli kadınla zina et, tövbe, tövbe..." diyerek gerçek niyetini açığa çıkardığı bu söylemi, hem insanların dini hassasiyetlerini tahrik etmekte hem de evli bir kadınla zina etmek gibi toplumumuzca nefretle karşılanan ahlaksızlıkla itham edilmektedir. Camiye küfretmek zaten başlı başına bir din düşmanlığı ve sapıklıktır ki, Aydın Bey bunu yapmakla zaten dinsiz hatta din düşmanı birisi olarak sunulmaktadır. Dolayısıyla da dinsiz birisinin söylem ve eylemleri değer verilecek bir öneme sahip değildir. Evli bir kadınla zina yapma konusuna gelince bu da en az bir önceki kadar ağır bir suç ve ahlaksızlıktır.

Bizim toplumumuz için en hassas konulardan olan dinsizlik ve ahlaksızlık affedilebilir suçlar değildir. Zira bu tür ağır suçların işlendiği bir toplumda yaşayan insanların başlarına “Allah’ın taş yağdırması” da mukadderdir. Böylesi bir suçu işleyen her kimse toplumdaki dışlanmalı ve en ağır şekilde de cezalandırılmalıdır. Bu iki büyük suçu işleyen Aydın da, toplumdaki dışlanması ve cezalandırılması gereken birisidir. Neticede böylesi suçlamalarla karşılaşan Aydın Bey, bizzat kendi savunmasını yapmaktan madendeki sorunlarla ilgilenmeye vakit bulamayacaktır. Şerafettin Toraman’ın: “Mühendis Bey çıkarmış ki, direkler çürükmüş de ondan ölüm oluyomuş madende, bak, bak... Allah’ın işini devirecek şeytan kafasının” diye sözlerine devam eder. Bu sözleri de zaten Aydın Bey’in itibarını sarsmak için kullanmaktadır. Arkasından: “Bu bi takdir, bi alın yazısı, kim değiştirebilir ki,” diyerek sarf ettiği sözleriyle asıl maksadını açığa çıkarmaktadır. Zira madendeki göçük tedbirsizlik, umursamazlık, insan hayatının değersizliği, aç gözlülük gibi marazlardan kaynaklanmıyor da, güya “takdiri ilahi”, “alın yazısı”, “ kader” gibi insanüstü, aşkın bir iradenin işiymiş gibi sunulmuş işin içinden sıyrılmak, sorumluluktan kurtulmak ve "teodise"yle dini açıdan meşrulaştırmak istemektedir. Son olarak “ecel gelmiş cihane baş ağrısı bahane” deyişiyle yine bir dini meşrulaştırmaya başvurarak bu niyetini pekiştirmek ve haklılaştırmak istemektedir.

Şerafettin Toraman’ın başını çektiği "rahatları kaçanların" dedikoduları maalesef sonunda amacına ulaşmıştır. Bu dedikodularla hem Mühendis Aydın'a, hem de Selami Bey'in karısı Gönül Hanım'a karşı halkın tavrı değişir, onları dışlar hatta yüzlerine bile bakmaz olurlar. Gül Hanım'la daha önce yolda karşılaştığında samimi bir tavırla hal hatır soranlar artık yolda onunla karşılaşmak dahi istemez olmuşlardır. Karşılaştıklarında da ya yollarını değiştirirler ya burun kıvrarak ve horlayarak bakarlar ya da yüzlerini çevirerek görmek istemezler. Aydın Bey için de durum farklı değildir. Yolda karşılaşıncı selam veren ve hal hatır soranlar artık selam dahi vermez olmuş, çocuklara kendisini taşlatmakta hatta yolda karşılaşıncı omuz atarak veya imalı imalı yere tükürerek ona sataşmaktadırlar. Madende çalışan ve hasta kızına bakmakta olan Şevki Dayı bile kendisini zaman zaman ziyarete gelen, kızıyla ilgilenen Aydın Bey'e kapıyı açmaz olmuştur. Bu dışlayıcı tutum doğal olarak madendeki işçilerin tavırlarına da yansımıştır. Aydın Bey'in kendileri için yaptıklarına karşı işçilerin duyarsızca tavır alışlarına Nazif Usta dayanamaz ve: "Durun, durun, buraya bakın, dinleyin beni, ne nankör heriflersiniz be, utanmıyor musunuz Aydın Bey'e böyle davranmaya?"

Haklarımızı aradı, adam belalara girdi bizim için bin türlü" diye seslenir. İşçilerden biri: "Bizim için değil, kadın yüzünden başı belaya girdi" diye cevap verir. Nazif Usta: "Kesin be, inaniyorsun değil mi bu palavralara? Aptallar, Aydın Bey gelince rahatı kaçanların uydurmaları bunlar anlamıyor musunuz?" diye çıkışır. Yine aynı işçi: "Öyle ama Nazif Usta Aydın Bey, gavuristandan dinsiz döndü diyolar, gizlice gâvur olmuş da domuzluğundan saklarımı ş bunu heee" diye karşılık verir. Nazif Usta bu kör cehalete isyan edercesine: "Heyyy uyanın, gözünüz var görün, neler döndürüyorlar" diye çaresizce seslenir işçilere. Nazif Usta'nın bu çaresizce seslenişi Aydın Bey'e yapılan ve aslında onun şahsında temsil edilen bütün aydın insanların, din ve ahlak gibi toplumun çok hassas olduğu duyguları istismar eden çıkarıcıların oyunlarını bozan, bu çıkarıcılara karşı toplumu aydınlatmaya, bilinçlendirmeye çalışan insanların genel olarak maruz kaldıkları muamelelere gönderme yapılmaktadır.

Bu metaforik yaklaşım aslında sinema dilinin ana anlamlarından ziyade yan anlamlarının daha önemli ve etkili olduğunu, asıl verilmek istenen mesajın yan anlamlarda gizli olduğu gerçeğini ifade etmektedir (Adanır; 2012a: 51). Mezkûr sahnede hedef Aydın Bey'in şahsı gözükmekle birlikte, Aydın Bey aslında toplumdaki din ve ahlak istismarcılarının oyunlarını bozan, bu istismarcıların, varlığından çok rahatsız olduğu gerçek aydın ve dürüst insanları temsil eden bir karakterdir. Film basit bir hikâyenin anlatımı olmakla birlikte aslında daha genel anlamda bir zihniyet meselesinin sinemasal anlatımıdır. Yine Nazif Usta'nın tek başına istismarlara, dedikodulara ve haksız ithamlara maruz kalan Aydın Bey'e sahip çıkması, esasen dürüst insanlara sahip çıkan çok az sayıda insanı temsil etmektedir. Bu dürüst insanlara sahip çıkmak hem çok zor hem de cesaret isteyen bir davranıştır. Bu zor ve cesaret isteyen hakikat savunuculuğunu yapmak da her insanın yapabileceği bir şey değildir. Dolayısıyla çok az insan bu zorluğa talip olabilir ve cesaretle karşı koyabilir. İşte Nazif Usta da bu zor ve cesaret isteyen işi yani hakikatin tarafında olmayı seçmiş az sayıdaki insanın temsili bir karakterdir. Çaresizce seslenişi ve feryat etmesi bir anlamda hakikati haykırmanın, insanların gözlerini açmasının, hakikatlere inanmasının zorluğunun ifadesi olarak okunabilir. Zira bu haykırışa işçilerin vermiş olduğu cevap tam da söz konusu bu zorluğun ifadesidir. Nazif Usta'nın haykırışlarına bir işçinin: "Bizim için değil, kadın yüzünden başı belaya girdi" diyerek cevap vermesi dedikoduların ne denli etkili ve inandırıcı olduğu, bu yanlış inancı düzeltilmesinin de ne kadar zor olduğunun temsili

gibidir. Nazif Usta'nın ısrarları karşısında yine aynı işçinin: "Aydın Bey, gâvuristandan dinsiz döndü diyolar, gizlice gâvur olmuş da domuzluğundan saklarımış bunu" diyerek cevap vermesi aslında bize meselenin daha derinlerde yatan kökenleri olduğunu ifade etmektedir. Bu derinlerde yatan kökse bizim toplumumuzda insanları peşinen mahkûm etmek, etkisizleştirmek, hakir düşürmek için kullanılan "dinsizlik", "gâvurluk" gibi olumsuz kavramlara yüklenen anlamlarda gizlidir. Eğer bir kişi dinsiz yani gâvursa o kişiye asla güvenilmez, inanılmaz ve sözü de dinlenilmez birisidir. Dolayısıyla bir insanı toplumun gözünden düşürmenin, itibarsızlaştırmanın, itham etmenin ve etkisizleştirmenin en kestirme ve garantili yolu onun dinsizliğine yani gâvurluğuna vurgu yapmaktır. Eğer bir insan dinsizse o "ağzıyla kuş tutsa" da artık bizim toplumumuzda herhangi bir değeri ve saygınlığı yoktur. Dolayısıyla da Aydın Bey dinsiz yani gâvur olmuşsa onun söylediklerini dinlemenin, onun ardından gitmenin ve ona güvenmenin bir anlamı yoktur. Böylesi bir durum doğru değilse bile istenilen amaca ulaşmak için son derece işlevsel bir yoldur ve bu algının kırılması, tadil edilmesi de maalesef çok ama çok zordur. Son olarak da bu sahne filmin ismine uygun, o ismi en iyi yansıtan sahne olarak değerlendirilebilir. Zira esas bu sahnede Aydın Bey kendi yaşadığı şehre, o şehrin insanlarına, birlikte büyüdüğü insanlara yabancı olmaktadır. Ayrıca yapılan tüm haksızlıklara, zulümlere, düzenbazlığa ve vicdansızlığa uzak yani yabancısıdır. Çünkü yerel düzenle, adetlerle, yerleşik inançlarla ve güç odaklarıyla uğraşmak haklı sebeplere dayansa bile insanı sistemin dışına atabilir, yalnızlaştırabilir, hatta ona düşman olunabilir ve ona yaşama hakkı tanımayabilir. Mezkûr sahne filmin başlığını yansıması bakımından da ayrıca ve özellikle dikkate değer bir sahnedir.

Nazif Usta'nın:"Aydın Bey gelince rahatı kaçanların uydurmaları bunlar" diye ettiği isyanı doğrularcasına içkili bir mekânda bir masa etrafında toplanan Rahmi Bey, Mustafa Bakırcı, Şerafettin Toraman, Gazeteci Sabri ve Selami Bey hem yemek yemekteler hem de Selami Bey'i Aydın'a karşı doldurmaktadırlar. Bardağına içki doldurmakta olan Selami'ye, yanında oturan Mustafa Bakırcı güya onu uyarmak için "çok içtin canım istersen bırak" derken, sözü karşı tarafta oturmakta olan Şerafettin Toraman tarafından kesilir ve: "Bırakın yahu, içki iyidir, ferahlasın biraz, haaa... Ne diyordum valla ciğerimiz sızladı, dedim ki arkadaşlar bu böyle olmaz, Selami bizim canımız ciğerimiz, gidip Mühendis'in namus durumu böyle, böyle deyip anlatalım, senin ailen bizim de hemşiremiz tabi" diyerek Selami'yi iyice doldurur. Mustafa Bakırcı:

"Bizim Sabri çekmiş Mühendisi, oğlum sen benim sınıf arkadaşısın, bu memlekette böyle namussuzluk yapılmaz, bi aile kadınıyla böle iş yapılmaz, bahusus Selami bizim abimiz gözüne durur yaptığı iyilikleri, hiç bi insaniyete de sığmaz senin yaptığın demiş" diye Selami'yi iyiden iyiye kışkırtır. Bu arada Aydın Bey aynı mekânın kapısından içeri girmektedir. Aydın Bey'i gören gazeteci Sabri, Selami Bey'i kışkırtmak için: "Bak utanmadan buraya geliyor" diye dikkatleri kapıya yöneltir. Şerafettin Toraman'da: "Kurbanın olayım bir hadise çıkarma bu heriflen, bırak rezili, hıyanet herif" diyerek Selami'yi iyiden iyiye Aydın Bey'e saldırmaya yöneltir. Bu kışkırtıcı sözlerle iyice sinirlenen Selami masadan kalkarak Aydın Bey'e doğru yürür. Aydın Bey'in: "Merhaba abi" sözüne Selami: "Ne abisi ulan, hain köpek" diyerek hışımla Aydın Bey'in yüzüne bir tokat savurur. İlk tokatı suratında hissededen Aydın Bey, ikinci tokata izin vermez ve Selami'nin ikinci tokat için kalkan elini tutarak "anlıcaksınız hata ettiğinizi" diyerek sert bir şekilde cevap verir. Sinirden iyice deliye dönen Selami "Sus gebertirim seni alçak" diye tehditler savurur. Bu kavgayı tezgâhlayan ve kışkırtan Şerafettin Toraman ve diğerleri güya kavgayı ayırmak istiyorlarmış gibi hemen araya girerler. Aydın Bey'i kolundan tutarak mekânın kapısından dışarı çıkaran Şerafettin Toraman, geri döner ve Selami'nin koluna girerek onu masaya doğru götürürken: "Eline sağlık, az bile yaptın, böyle ahlaksız herifleri diri diri toprağa gömmek lazım" diyerek kavgadan ne kadar da mutlu olduğunu ifade etmektedir. Bu sahneye daha yakından ve dikkatlice baktığımız zaman aslında filmin başından beri anlatılmak istenen mesajların bu sahneyle haklılaştırıldığını ve hatta somutlaştırıldığını söyleyebiliriz. Madende dönen bir takım kirli çıkar ilişkilerinin aslında bir tür ortaklık sonucunda, bilerek, isteyerek ve özellikle yapıldığını söylemek mümkündür. Nazif Usta'nın "rahatı kaçanlar" diye işaret etmiş olduğu işbirlikçiler işte bu masanın etrafında toplanan Şerafettin Toraman, Mustafa Bakırcı, Rahmi Bey ve onların yordakçısı ve maşası olan Gazeteci Sabri gibi kişilerdir. İftira atmak ve dedikodu çıkarmakla iki eski arkadaşı birbirlerine düşürerek her ikisinden de kurtulma planını tezgâhlamaktadırlar. Bu durumda çıkar grubunun Aydın Bey'in varlığından ne kadar rahatsız olduklarını ve ondan kurtulmak için de bizzat kendileri değil de bir başkasını yani Selami Bey'i maşa olarak kullandıklarını anlamak hiç de zor değildir. İçki masasında hele hele içkili bir mekânda yemek yemek de özellikle Şerafettin Toraman'ın dindarlığının, cami yaptırma işindeki samimiyetinin, güvenilirliğinin sorgulanması ve test edilmesi için bize net bir fikir verebilmektedir.

Ayrıca yine Şerafettin Toraman'ın, bardağına içki dolduran Selami'ye, yanında oturan Mustafa Bakırcı'nın güya onu uyarmak için "çok içtin canım istersen" demesine karşı "bırakın yahu, içki iyidir, ferahlasın biraz" diyerek karşı çıkması, onun dindarlığının ne kadar yüzeysel hatta sahte olduğunun ifadesi gibidir. Çünkü bizim toplumumuzda eğer bir kişi gerçekten dindar bir insansa asla içkili bir mekânda, içkili bir masada, sofrada bulunmaz. İlla ki, bulanması gerekiyorsa bile ya biraz çekingen ya da mesafeli durur. Şerafettin Toraman tam aksine içkiyi ve içki içmeyi: "İçki iyidir, ferahlasın biraz" gibi sözlerle haklılaştırmakta, meşrulaştırmakta, hatta açıkça övmektedir. Bu da samimi bir dindarın yapacağı bir iş değildir. Dolayısıyla bu ikiyüzlü davranış onu din konusunda gayri samimi, dini istismar eden hatta din tüccarı birisi olduğu algısını iyiden iyiye kuvvetlendirmektedir. Bu kışkırtıcı sözlerle hem Aydın'a hem de karısı Gönül'e iyice kin besleyen Selami karısı Gönül'ün eve getirdiği yavru köpeğe bile tahammül edemez. Gönül Hanım'a sana o köpeği eve alma demedim mi? Artık köpeği öldürmekten başka çare yok diyerek duvarda asılı olan av tüfeğini alarak yavru köpeği vurmaya kalkışır.

Ertesi gün Gönül, yavru köpeği ormana doğru kaçıtır. Arkasından onu takip eden Selami, onu yakalar. Yavru köpeği, Gönül'ün tüm yalvarma, yakarma ve ağlamalarına rağmen kucağından zorla alarak uçurumdan aşağı atar. Filmin finalinde Aydın Bey'i dövmek isteyen Şerafettin Toraman'ın adamları ile Aydın Bey'i kurtarmaya gelen maden işçileri arasında çıkan kavgada başına aldığı bir darbeye Selami'de hemen hemen aynı yerden aşağıya düşerek ölür. Bu bir anlamda masum bir canlıya yapılan eziyetin daha bu dünyada cezasının çekilmesi olarak okunabilir ve ilahi adaletin bir tecellisi olarak değerlendirilebilir. Benzer bir analogide Gönül'ün hamileliği karşısında, karısından şüphelenip onun hakkında çıkartılan dedikodulara da tahammül edemeyen Selami'nin karısı Gönül Hanım'la birlikte gitmek zorunda kaldığı İstanbul'da yaşarır. Gönül Hanım'ın bir kız çocuğu dünya getirmesine tahammül edemeyen Selami, bir gün bebeğin ısrarlı ağlaması karşısında karısına: "Sustur şunu beee" diye çıkarır. Gönül'ün: "Bana ettiğin haksızlık yeter, bari kendi kızına zalim olma" demesine karşı da: "Zulme, haksızlığa uğramış kadın numaraları yapma bana, o benim çocuğum değil, benim bi tek çocuğum var Çetin, Ağaçlıgiller soyunu o devam ettirecek, sadece onun için yaşıyorum, kendim burdayım ama aklım her an onda, kılına bi zarar gelmesini istemiyorum" der. Hemen arkasından gelen sahnede Selami'nin önceki karısından olan, annesiyle birlikte Zonguldak da bıraktığı ve erkek çocuk olduğu için de çok değer verdiği oğlu Çetin,

sokakta bir kamyonun çarpması sonucu ağır yaralanır ve daha sonra ölür. Bu sahne de tıpkı yukarda ifade edilen sahnede olduğu gibi yine ilahi adaletin tecellisi olarak okunabilir. Zira sadece kız olduğu için Gönül Hanım'dan olan çocuğuna karşı takındığı bu anlamsız ve nefret dolu tavrı, sırf erkek olduğu için çok sevdiği oğlu Çetin'in ölümüyle cezalandırılmaktadır. Bu mezkûr sahneler teodise kavramı konusunda Max Weber'in yaptığı tipolojilerden birinci tipolojiye uygun düşmektedir. Zira bu tipolojiye göre yapılan her hangi bir kötülüğün daha bu dünyadayken karşılığı görülmektedir (Berger; 2011: 123). İşte Selami öncelikle masum bir canlıyı acımasızca öldürmesinden ve Allah'ın takdir ettiği iki masum çocuğu arasında sadece cinsiyetlerinden dolayı yaptığı ayırmadan dolayı bizzat bu dünyada cezalandırılmıştır.

Aydın ve Selami'nin aralarının açılarak birbirlerine düşman edilmesi başta Şerafettin Toraman ve Mustafa Bakırcı olmak üzere rahatları bozulan çıkar gruplarının işlerini yeniden yoluna sokmuş gözükmektedir. Bir sahnede sözde bu başarılarını kutlamaktadırlar. Sabri'nin gazete ofisinde kurulan "çilingir sofrası" nda Mustafa Bakırcı, Şerafettin Toraman'a: "Aferin lan Şerafettin sayende yaşıyoruz" diye övgüler düzmektedir. Şerafettin Toraman, Mustafa Bakırcı'ya kahkahayla: "Direkleri bitamam teslim aldın mı?" diyerek işlerinin tekrar rayına oturup oturmadığını sorar. Mustafa Bakırcı zevkten sarhoş olmuşçasına elini sallayarak: "Hepppsiiii... Yeni mühendis pek saf adam, ihalesi bende kalınca, tamam dedim Mustafa ot tıkadın çanına Selami'nin" diye cevap verir. Şerafettin Toraman'sa: "Adam, Selami'nin çanı mı kaldı şimdi artık? Selami İstanbul'da karının derdinde ki sorma" derken, Gazeteci Sabri'de söze karışarak: "Karının derdi şimdi Aydın'ı yaktı Şeref Emmi" der ve oynadıkları oyunun başarıya ulaşmasından sermest olmuş çıkar düşkünü bu insanlar kahkahalarla gülerler. Bu sahnede ayrıca dikkate değer bir başka detaysa Şerafettin Toraman'ın da aynı sofrayı paylaştığı işbirlikçileriyle birlikte içki içmesidir. Toraman'ın içki içmesi aslında onun başından beri bir şekilde dışa vurduğu ikiyüzlülüğünün, dini istismar ettiğinin, dindar bir insan görüntüsünü aslında pek çok kirli işine bir paravan olarak kullandığının açık ifadesi olarak okunabilir. Dolayısıyla da Şerafettin Toraman'ın filmin başından beri çizmeye çalıştığı dindar, güvenilir, saygın bir insan kimliğiyle tezat oluşturma bakımından son derece dikkate değerdir. Bu sahne bir bütün olarak Şerafettin Toraman'ın gerçek yüzünü göstermesi açısından belki de en önemli sahne olarak değerlendirilebilir. Zira Şerafettin Toraman'ın insanlara karşı dini bütün bir insanmış

gibi görünmesi, ona hem insanların güvenini ve saygınlığını kazandırmakta hem de cami yardımı ya da hayır adı altında onlardan rahatlıkla para toplamasına imkân tanımaktadır.

Filmin final sahnesinde Şerafettin Toraman ve Mustafa Bakırcı'nın adamlarıyla Aydın Bey'e saldırımları ve Nazif Usta öncülüğündeki maden işçilerinin de Aydın Bey'i kurtarmak için madenden aldıkları bir kamyonla olay yerine gelmeleriyle iki grup arasında kıyasıya kavga yaşanır. Şerafettin Toraman ve işbirlikçilerinin kışkırtmasıyla Aydın Bey'le Gönül Hanım'ın peşine düşen saldırganların elinde kalın sopalar, işçilerin ellerinde kürekler olduğu halde birbirlerine saldırırlar. Bu arada Nazif Usta jandarmaya haber verilmesini ister. Başta Şerafettin Toraman ve Mustafa Bakırcı olmak üzere saldırganlar hem esaslı bir dayak yerler hem de olay yerine gelen jandarmalar tarafından tutuklanırlar. Bu sahneyi haksızlık yapanların, düzenbazların, işbirlikçi çıkar guruplarının eninde sonunda cezalarını bulacağını, hak sahiplerinin, dürüstçe işini yapanların, namusluların da ne kadar eziyet ve zulüm çekmiş olurlarsa olsunlar sonunda galip geleceklerinin bir örneği olarak değerlendirilebilir. Jandarmaya haber verilmesi metaforu da haklıların, doğruların devletten ve onun adaletinden korkmadıklarını, aksine devletine ve onun adaletine güvendiklerini simgeler. Jandarmanın gelişi ve suçluları tutuklaması da devlet otoritesinin her zaman her yerde gerekliliğinin vurgulanması olarak değerlendirilebilir.

3. 4. Filmin Karakterleri

Filmin ana temasını modernleşme projesine uygun olarak yaratılmak istenen modern bir bireyin temsili olan Mühendis Aydın karakteriyle, gelenekselliğin, din istismarcılığının, yerleşik güç ilişkilerinin temsilcisi olarak sunulan Şerafettin Toraman karakterinin öncülüğünü yaptığı çıkar grubu arasında geçen mücadelelerin etrafında gelişen olaylar silsilesinin ele alındığı epizotlar oluşturmaktadır.

Modernliğin Temsilcileri	Gelenekselliğin Temsilcileri
Aydın Bey	Şerafettin Toraman
Gönül Hanım	Mustafa Bakırcı
Nazif Usta	Selami Ağaçlıgil

Tablo 1. Modernliğin ve Gelenekselliğin Temsilcileri Olarak Filmin Karakterleri

Mühendis Aydın Bey, yurt dışında almış olduğu modern eğitimle kazandığı mesleki/mühendislik bilgisiyle, memleketine hizmet edebilme ideal ve heyecanı dolu yüreğiyle, haksızlığa karşı boyun eğmez yapısıyla modern bir birey karakteridir. Filmin ilk sahnelerinde Selami Bey'in, rıhtımda karşıladığı Mühendis Aydın, İngiltere'de eğitimini tamamlamış ve memleketine hizmet için geri dönmüş vatansever bir aydının temsilidir. Evvela isminin "aydın" olması bile başlı başına onun gelecek adına ümit veren, karanlığa, cehalete ve taassuba kapalı; aydınlığa, ışığa, bilgiye, bilime açık, topyekûn modern bir dünyaya ait bir birey olduğunu vurgulamaktadır. İsmiyle bile modern bir kişilik algısı oluşturan Mühendis Aydın, gerek giyim kuşamıyla gerekse kendinden emin tavırlarıyla modern Türk gencini temsil etmektedir. Çünkü ceket ve kravatıyla tamamlanmış "modernliğin simgesi" olan (Göle; 2012: 20) çağdaş giyim tarzıyla, bir elinde bavulu diğer elinde koluna takmış olduğu paltosuyla geleneksel kimlikten farklı modern bir birey izlenimi vermektedir. Bununla birlikte Aydın'ın duruşu, yürüyüşü, güleryüzlü çehresi, sakalsız/tıraşlı sempatik yüzü, içten ve samimi hareketleriyle sarmalanan beden dili, eğitilmiş olmanın sağladığı özgüvenle, memleket özlemiyle dolu ve idealist tavrıyla modern Türk aydını imajı vermektedir. Aydın Bey haksızlıklara, istismarlara ve insanların canları pahasına emeklerinin sömürülmesine karşı duyarsız kalamayan idealist bir kişiliktir. İdealisttir, çünkü hayatın kötülükleriyle mücadele edebileceğini ve bunları dönüştürebileceğini düşünür. İnsanların canları pahasına emeklerinin açgözlü çıkar grupları tarafından sömürülmesine duyarsız kalmaz ve bu sömürü düzeniyle tüm gücüyle mücadele eder. Ayrıca hakkında çıkarılan dedikodu ve atılan iftiralara karşı başta din olmak üzere dini değerlere de oldukça duyarlıdır. Örneğin Selami Bey'in eski karısından olan oğlu Çetin'in bir kaza sonrasında ölmesi üzerine kaynanası tarafından evden kovulan Gönül Hanım kucağında bebeğiyle Aydın Bey'e sığınır. Gönül'ün, başına gelenlerin kendi yüzünden kaynaklandığını söylemesi üzerine Aydın: "Sus Gönül, vicdanın rahat olsun, sen olmasaydın da bütün bunlar olacaktı, menfaatler çatıştığı zaman arada kalanların kim olduğu hiç mühim değildir, bu bi çeşit piyango bize tesadüf etti, yalnız kalmıcaz Gönül, bazı insanlar bir müddet yanılırsalar bile sonunda doğruyu görecekler, dişini sıkmak dayanmak lazım" diyerek hem Gönül'ü teselli ederek ümit verir hem de modern bir aydının kararlılığını, tüm olumsuzluklara rağmen başarıma azmini ve doğru bildiği yoldan asla geri dönmemeyi simgeler. Burada Aydın Bey'in "sen olmasaydın da bütün bunlar olacaktı"

diyerek Gönül'ü teselli etmeye çalışması Şerafettin Toraman öncülüğündeki çıkar grubunun iddia ettiklerinin ve halkı inandırmaya çalıştıkları gibi dinsiz yani gâvur olduğu yönünde oluşturmaya çalıştıkları algının aksine aslında Mühendis Aydın'ın dine ve dinin önemli şartlarından birisi olan kader inancının tezahürü olarak değerlendirilebilir ki, bu da aslında Aydın Bey'in dini inançlarına bağlı birisi olduğunun ifadesi olarak anlaşılabilir. Filmin final sahnelerinden birinde yalnızlıktan ilgisizlikten ve haklarında çıkarılan dedikodulardan iyice bunalan Gönül'ün, eski günlerin özlemiyle ve hâlâ kalbinde yanan aşkıyla beraber buralardan kaçıp kurtulma teklifini: "kaçamayacağımız öyle mesuliyetler var ki, senin aile benim mesleki bağlarım" diyerek reddeden Aydın'ın, en zor bir durumda bile verdiği isabetli kararlar fırsatçı biri olmadığını duygularıyla değil aklıyla hareket eden birisi olduğunu ifade etmektedir. Buna rağmen bir an duygularına yenilmek üzere olan Aydın Bey, Gönül Hanım'ın hamile olduğunu söylemesiyle de son sözünü söyler: "Bütün ümitler çırpınmalar boşuna, bizim sonumuz yok Gönül... Bizi yaklaştıran sevgiden daha kuvvetli ayrı ayrı başka bağlarımız var. Sen çocuğunun babasına döneceksin ben madendeki vazifeme. Yok başka çaremiz... Kuvvetli olmalıyız Gönül dön evine unutmaya çalış her şeyi..." Sonuçta Aydın'ın gençlik aşkı Gönül Hanım'la eski günleri geri getirme hayali Gönül Hanım'ın hamile olduğunu söylemesiyle ikisinin de kendi dünyasında mutlu olması gerektiğini ifade etmesi, onun geleneksel aile kurumuna, ailenin kutsallığına olan inancının ve bağlılığının ifadesi olarak anlayabiliriz. Ayrıca filmin ilk sahnelerinde Aydın Bey, "beni yıllarca okutup yetiştirdiniz, Selami Ağabey. Babam öldü, bana babalık ettiniz. Size çok şey borçluyum, biliyorum" diyerek kendisine sahip çıkan dost bir ele karşı da oldukça vefakâr bir kişi olduğunu vurgulamaktadır.

Mühendis Aydın Bey'in karşısında ise gelenekselliğin, kutsal din duygularını istismar ederek çevresinde güven telkin eden, bir takım kirli işlerle hem maddi hem de manevi anlamda çıkar sağlayan yerleşik güç ilişkilerine dayalı bir çıkar grubunun temsilcisi Şerafettin Toraman karakteri yer alır. Şerafettin Toraman yaşını başını almış, dini bütün, herkesin kendine "Şeref Emmi" diyerek hitap ettiği saygın birisidir. Aynı zamanda bir siyasi partinin çevredeki en faal elemanıdır. Bu özelliği dindar, güvenilir ve saygın kişiliğini daha da pekiştirmektedir. Bu güvenilirlik ve saygınlık sayesinde çevrede, özellikle de maden işçileri üzerinde büyük bir etkisi söz konusudur. Öyle ki, Şerafettin Toraman bir cami yaptırma işine girişmiştir, hatta işçilerden ve mahalleliden

topladığı yardım paralarıyla yaptırmakta olduğu camiyi bitirme aşamasına gelmiştir. Ancak bu görünen "masum" imajın arka planı oldukça farklıdır. Zira, o namazında niyazında, dini bütün, güvenilir, hayırsever, saygın ve muteber bir görüntünün ardına gizlediği gerçek yaşantısında; dinin en önemli ahlaki prensiplerinin aksine çok rahat iftira atabilen, menfaatlerini korumak için masum insanlar hakkında dedikodu çıkarmakta hiç bir sakınca görmeyen, gerektiğinde çilingir sofrası kurup içki içebilen kısaca tam anlamıyla dini istismar eden, "dinci" veya "din tüccarı" bir kimsedir.

Filmin finalinde Gönül Hanım'la konuşan Aydın Bey'in "menfaatler çatıştığı zaman arada kalanların kim olduğu hiç mühim değildir" diyerek ifade ettiği acı gerçekler bir anlamda Şerafettin Toraman karakterinin somutlaştırılmasıdır. Özetle bu acımasız dünyada eğer bir insan insani, vicdani ve manevi değerlerini yitirmişse, onun için asıl olanın menfaat olduğu bunun dışında ve karşısında olan hiçbir şeyin önemli olmadığı acı gerçeğinin dile getirilişidir. İnsanlar eğer sadece ihtiras, heves, arzu, haz ya da maddi çıkarlarının esiri olmuşlarsa, bu amaçlarına ulaşmak için yapamayacakları hiçbir şey yoktur. Hatta bu tür insanlar, insanların maneviyatını, dini veya ahlaki değerlerini bile rahatlıkla istismar etmekten çekinmeyeceklerdir. Menfaatlerinin tehlikeye girdiğine inandıkları zamanlarda da her türlü ahlaksızlığı, aşağılığı, vicdansızlığı hatta her tür insanlık dışı eylemleri yapmakta bir beis görmeyeceklerdir. Bu tür insanlar için menfaatleri söz konusu olduğu zaman karşısındaki insanların -en yakınları bile olsa- haysiyeti, onuru, namusu, şerefi hatta hayatı bile hiç bir anlam veya önem taşımaz. İşte filmde menfaatleri gereği olmadık işlere girişen Şerafettin Toraman öncülüğündeki "rahatları kaçanlar" madende bozulan işlerini ve tehlikeye giren menfaatlerini korumak, kaybettiklerini de geri almak adına hem Aydın Bey'e karşı tüm haince saldırılarından geri durmuyorlar hem de "canım ciğerim" diye sevdiklerini ifade ettikleri Selami Bey'in karısına iftira atarak yuvasını yıkmakta bir sakınca görmüyorlar. Bu durum Aydın Bey'in Gönül'e karşı ifade etmiş olduğu: "Menfaatler çatıştığı zaman arada kalanların kim olduğu hiç mühim değildir" sözünün haklılığının temsili bir ifadesi olarak değerlendirilebilir.

Başka bir karakter ise Mustafa Bakırcı'dır. Mustafa Bakırcı Aydın Bey'in de çalıştığı kömür madenine, yeraltı tünellerinin yapımında kullanılan ağaç direkleri tedarik eden orman işletmecisidir. Ancak tünellerde kullanılması gereken ağaç direkleri başka bir yere satar, tünellerde kullanılamayacak kadar dayanıksız ve standartlara

uymayan ağaçları ise direk olarak kullanılmak üzere madene satmaktadır. Dolayısıyla hem madende çalışan işçilerin can güvenliğini bilerek tehlikeye atmakta hem de çevirdiği "dalaverelerle" haksız kazanç sağlamaktadır. Çevirdiği bu "dalaverelerde" de doğal olarak yalnız değildir. Bu bir karşılıklı çıkar ilişkilerine daha doğrusu başını Şerafettin Toraman'ın çektiği örgütlü bir istismara hatta suç ilişkilerine dayanmaktadır. Filmde Mustafa Bakırcı karakteri madene standart dışı ağaç direkler tedarik eden uyanık, işini bilen ve her durumda "gemisini yürüten" bir tüccarı temsil etmektedir. Zaten filmin ilk sahnelerinde Mustafa Bakırcı'nın nasıl birisi olduğunu Rahmi Bey'in yanından çıkıp orman işletmesine gitmekte olan Aydın Bey'e eşlik eden Nazif Usta, yolda Aydın Bey'e anlatmaktadır: "Mustafa Bakırcı veriyor bizim madene direkleri, ne dalavereci heriftir o bilmezsin, kaç şikâyet oldu bu direkler işinde, ormandan aldığı iyi direkleri başka tarafa gönderir, bozukları da bize, bi ara düzeltir gibi yapar sonra gene bildiğini okur." Bu sözler Mustafa Bakırcı'nın düzenbazlığını ve çevirdiği dalavereleri başka söze gerek bırakmayacak kadar net ifade etmektedir.

Gazeteci Sabri karakteri ise bu çıkar örgütünün bir anlamda savunucusu ve meşrulaştırıcısıdır. Aydın'ın ortaokul arkadaşı olan Sabri, Zonguldak'ta Millet adıyla yerel bir gazete çıkarmaktadır. Millet gazetesinin hem sahibi hem başyazarı hem de satıcısı olan Sabri, bir gün Aydın Bey'e gazetede bir yazı yazdırır. Aydın Bey yazısında, özetle "seçimlerde oy toplamak için cami yaptırmaktan önce çalışanların durumunu düzeltmek zorundayız" demiştir. Yazı gazetede yayınlanınca gazetenin sahibi Sabri, Şerafettin Toraman ve Mustafa Bakırcı tarafından sert bir şekilde azarlanır. Bundan sonra Mühendis Aydın ile çıkar grubunun mücadelesi iyice kızışır. Gazeteci Sabri bu mücadelede Şerafettin Toraman'ın başında bulunduğu çıkar grubunun maşası olarak yer alır. Sabri, Aydın Bey'le Gönül Hanım'ın aralarında geçmişte yaşanan aşkı bildiği için, bu konuyu kurcalayan bir yazı yazar. Çıkardığı gazeteyi Şerafettin Toraman'ın istekleri doğrultusunda özellikle Aydın Bey ile Gönül Hanım arasındaki eski aşkı sürekli gündemde tutarak Mühendis Aydın Bey'in aleyhinde kullanmaya başlar. Onu yıpratmak için çıkarılan dedikoduları ve atılan iftiraları haberleştirerek öncelikle işçiler arasında yaygınlaşmasını sağlar. Gazeteci Sabri karakteri bu tavrıyla esas görevi kamuoyunu doğru bilgilendirmek olan bir basın organını amaç dışı, hatta bir "haysiyet cellâdı" gibi kullanarak istismar eden, onu bir saldırı aracına çeviren mesleki onuruna ihanet eden bir karakterdir.

Rahmi Bey karakteri, bir işletmenin üst idarecisi olarak öncelikle işletmesinin çıkarını, çalıştırdığı işçilerin sağlığı ve güvenliğini düşünmesi gerekirken bir çıkar grubunun temsilcisi olarak hareket etmektedir. Kendi rızkını da kazandığı işletmenin menfaatlerini korumakla görevli olan bir kişi olması gerekirken, kendi işine ihanet eden, kısa yoldan köşeyi dönmeyi düşünen menfaatçi bir idareciyi temsil etmektedir. Madenin güvenlik açısından taşıdığı riske dikkat çeken Mühendis Aydın Bey'e, "lüzumsuz telaş etmişiniz Aydın Bey, biz bu direkleri çok kullandık" diyerek onu ikna etmeye çalışması onun bu kirli işbirliğinin bir parçası hatta savunucu olduğunu vurgulamaktadır. Aydın Bey'in odasından çıkmasının ardından telefona sarılarak madeni arayarak Aydın Bey'in durdurduğu çalışmaların hemen başlaması talimatını vermesi ve orman işletmecisi Mustafa Bakırcı'yı da arayarak Mühendis Aydın Bey'in orman işletmesine gelmekte olduğunu haber vermesi onun bu kirli ilişkilerin bir parçası olduğunu iyice pekiştirmektedir.

Selami Ağaçlıgil, Aydın Bey'in kendisine ağabey diye hitap ettiği, yurtdışında okumasında büyük katkısı olan ve Zonguldak'a döndüğünde ise onu evinde misafir eden bir dost karakterini canlandırmaktadır. Yıllar önce, Aydın Bey'in maden emekçisi babası Reşat Usta ve Ağaçlıgillerin villasında hizmetçi olarak çalışan annesi Gülsüm ölünce, Selami Ağaçlıgil, Aydın Bey için: "Bu çocuğu ben okutacağım" demiştir. Özünde dost canlısı, yardımsever, misafirperver ve çok iyi bir insan olan Selami Bey, rıhtımda karşıladığı genç mühendisi evine götürerek misafir eder. Filmin akışı içerisinde çıkarları bozulan Şerafettin Toraman ve avenelerinin karısı Gönül Hanım ile Aydın Bey hakkında çıkardığı aşk dedikodularına inanarak hem karısı Gönül Hanım'a hem de arkadaşı Aydın Bey'e düşman olur. Selami bu düşmanlığıyla tam da Şerafettin Toraman'ın isteklerine hizmet etmeye başlar. Şerafettin Toraman ve avenelerinin varlığından rahatsız olduğu Aydın Bey'i etkisizleştirmek için çevirdiği dalaverelerin de en büyük aracı olur ve filmin finalinde de bu hatasını canıyla öder. Her şeye rağmen Selami Bey'i genel özellikleri itibarıyla en azından ilk dönemde yani Şerafettin Toraman'ın çıkarlarına hizmet etmeyen dönemde modernliğin temsilci olarak kabul edebiliriz. Eşi Gönül Hanım'ın, Aydın Bey'le olan sözde ilişkilerine dair Gazeteci Sabri'nin çektiği fotoğrafları gördükten sonra ise tam bir geleneksel kimliğe bürünür. Bu haliyle de gelenekselliğin temsilcisi olarak değerlendirebiliriz. Sonuçta Selami Ağaçlıgil, hem modernliğin hem de gelenekselliğin temsilcisi olarak kabul edilebilir.

Selami Bey'in annesi ise giyim tarzıyla modern bir kent kadını imajı verirken davranış ve tavırlarıyla tam aksine geleneksel bir kadını, bir anneyi ve bir kaynanayı temsil eder. Zira gelini Gönül Hanım'a karşı dışlayıcı ve aşağılayıcı tavrı, Selami'nin önceki hanımından çocuğu olan torunu Çetin'e karşı aşırı müsamahakâr ve şımartıcı tavrıyla bir anlamda gelenekselliğin temsilcisidir.

Gönül Hanım ise Mühendis Aydın'ın çocukluk aşkıdır. Yurtdışına giderken geri dönene kadar sadakatle kendisini bekleyeceğine dair söz vermiş ama aradan geçen uzun zaman ve yaşadığı acı olaylar ona bu fırsatı tanımamıştır. Eşini kaybeden Selami Bey'in evlenme teklifini kabul etmiş ve onun ikinci eşi olmuştur. Selami'nin Aydın'ı rıhtımda karşılayıp evine getirdiğinde ise birbirlerini görüp çok şaşırırlar. Bir ara baş başa kalınca Aydın: “Ben bir kız hatırlarım, iki örgü saç, tebessümü gözlerimin önünden hiç silinmez. Ailesi çok fakirdi ama ne yapıp edip onu enstitüye göndermişlerdi. Babasının ona siyah bir okul önlüğüyle bir kolalı yakadan daha gösterişli bir giyim yapacak kudreti yoktu. Fakat o, gene de muhitin en güzel kızıydı. Kimsenin haberi olmadan gizlice buluşurduk. Geleceğe dair hayaller kurardık” der. Aydın'ın bu sözlerine karşı Gönül'ün verdiği cevap oldukça iç burkucudur: “Bazı şeyler insanın elinde değil. Babam öldükten sonra yapayalnız kaldım. Senden de haber alamıyordum. Uzun süre çok sıkıntı çektim. Sonunda Selami Bey'in karısı olmayı kabul ettim. Benden yaşlıydı. Bir de çocuğu vardı. Her şeye rağmen hayatıma bir kurtarıcı olarak girmişti.” Aydın Bey'in memlekete dönüşüyle, hem kaynanasından hem de eşi Selami Bey'in olumsuz tavırlarından dolayı eski aşk yeniden alevlenir. İki sevgili bir müddet bu aşkı tekrar yaşatmayı dener. Gönül'ün Aydın'a hamile olduğunu söylemesiyle de bu imkânsız aşk ikinci kez kesintiye uğrar. Zira Aydın Bey Gönül'ün hamile kaldığını öğrenince eski aşklarının yeniden başlamasının doğru olmayacağını söyleyerek bu ilişkiyi sonlandırır. Gönül Hanım masumluğu ve iyi niyetiyle olumlu bir karakteri temsil eder.

Son olarak da Nazif Usta karakteri ise işine sahip çıkan, doğru ve dürüst bir ustabaşının temsilidir. Zira Nazif Usta madende dönen dolapların farkındadır. Bu yüzden Mühendis Aydın'ın yanında yer alır ve onun en büyük destekçisidir. Hatta Aydın Bey hakkında çıkan dedikodu ve iftiralara inanarak ona karşı tavır alan işçilere gerçekleri anlatmak suretiyle Aydın Bey'in masumluğunu ispatlamaya çalışır. Bir gün maden çıkışında Aydın Bey'in işçilere dönüp: "Nasıl çocuklar, iyi çalıştık değil mi? İstihsal yüzde on yedi fazla bu hafta" diyerek işçileri tebrik etmeye çalışmasına rağmen,

işçilerin duyarsızca tavır alışlarına Nazif Usta dayanamaz ve işçilerin önüne geçerek: "Durun, durun, buraya bakın, dinleyin beni, ne nankör heriflersiniz be, utanmıyor musunuz Aydın Bey'e böyle davranmaya? Haklarımızı aradı, adam belalara girdi bizim için bin türlü" diye seslenir. İşçilerden biri "Bizim için değil, kadın yüzünden başı belaya girdi" diye cevap verir. Nazif Usta "Kesin be, inanıyorsun değil mi bu palavralara? Aptallar, Aydın Bey gelince rahatı kaçanların uydurmaları bunlar anlamıyor musunuz?" diye çıkışır. Yine aynı işçi "Öyle ama Nazif Usta Aydın Bey, gavuristandan dinsiz döndü diyolar, gizlice gâvur olmuş da domuzluğundan saklarımış bunu heee" diye karşılık verir. Nazif Usta bu kör cehalete isyan edercesine "Heyyy uyanın, gözünüz var görün, neler döndürüyorlar" diye çaresizce seslenir işçilere. Nazif Usta'nın bu çaresizce seslenişiyle Aydın Bey'e yapılan ve aslında onun şahsında temsil edilen bütün aydın insanların, din ve ahlak gibi toplumun çok hassas olduğu duygularını istismar eden çıkarıcıların oyunlarını bozan, bu çıkarıcılara karşı toplumu aydınlatmaya, bilinçlendirmeye çalışan insanların genel olarak maruz kaldıkları muamelelere gönderme yapılmaktadır.

Aydın Bey için üzücü ve yıpratıcı olayların yaşandığı "Böyle adam bulunmaz vallahi" diye sevgi gösterisinde bulunanlar dâhil, herkesin -çocuklara taşlatmalar, yürürken omuz atmalar, üstüne tükürmeler vs- yapmadığı kötülüğü bırakmadığı bir dönemde Aydın Bey'in yanında bir tek Nazif Usta vardır. Filmin sonunda kötüler cezalarını çekse de Aydın yorgun ve yığındır. "Hiç takdir etmediler beni. Elimden artık bir şey gelmez, Nazif Çavuş. Ne yapmak istedimse önüme bir engel çıkardılar. Elimi kolumu bağlamaya çalıştılar" diyerek mücadeleden yıldığını ifade eder. Bu yılgınlık ifadelerine karşı Nazif Usta'nın cevabı oldukça anlamlıdır: "Yok, öyle bir laf. Millet, bunun için mi seni yabancı memleketlerde okuttu? Bu memlekete her hizmet etmek isteyen bu kadar çabuk bozguna uğrarsa, zoru görünce ters yüz kaçarsa bizim halimiz ne olacak. Üstünde büyüdüğün topraklara, içinde yaşadığın insanlara sevgin laftan ibaret değilse, çalışacaksın. Her şeye rağmen çalışacaksın." Bu sözleriyle Nazif Usta, en zor anlarında bile arkadaşına, baba dostuna sırt çevirmeyen, ona cesaret veren, mücadelesinde hep yanında olan vefakâr bir dost olduğunu ve menfaatlerinin değil haklının, doğrunun yanında olduğunu göstermektedir. Bu tavrıyla da modern bir karakter olarak vasıflandırılmayı fazlasıyla hak etmektedir.

3. 5. Görüş Noktası

Görüş noktası filmsel anlatıda yer alan karakter, mekân, mizansen, imge, sembol gibi unsurların filmin temasını en iyi şekilde yansıtan görüntünün elde edilmesini ya da düzenlenmesini ifade eder. Görüş noktası daha ziyade teknik bir konudur ve sinema teknikleri bağlamında verimli olarak kullanılmaktadır. Ancak biz çalışmamız çerçevesinde iki örnek sahneyle bu başlıktan yararlanmakla yetinmek istiyoruz. Örneğin Mühendis Aydın Bey'in bir akşam gün boyu koşuşturmanın verdiği yorgunlukla evine gelerek önce pikap çalara bir plak koyması, modern bir cihazın, bir müzik çaların modern hayatta bir insan için artık günlük ihtiyaçlarının rutinleşen yeni bir yönünü vurgulamaktadır. Müzik dinlemenin insanı dinlendiren, efkâr dağıtan ya da efkârlandıran, günün yorgunluğunu alan, insanı rahatlatan bir yönü ve etkisi olduğu muhakkaktır. Ancak bu sahne de müziğin kaynağı olarak pikap gibi modern bir cihazın sunulması modernliğin insan hayatına etkisinin hatta en insani alanlara kadar sokulmuş olduğunun temsili gibidir. Böylelikle modern bir cihaz olan pikap, gündelik hayatın modern yönünü temsil etmektedir. Aydın Bey'in, modern bir karakter olarak pikap çalara sahip olması gayet normal bir durum. Zira pikap modern bir evde olması gereken sıradan eşyalardan birisidir. Pikaptan müzik dinlemek de modern bir bireyin günlük alışkanlıklarının bir parçasıdır. Pikapta çalan müzikse klasik batı müziğidir, çünkü modern bir birey müzik seçiminde bile Avrupalı yani modern zevklere, eğlencelere aşina bir birey olmalıdır. Türk kültürüne ait bir müzik onun geleneksel yönünü vurgulamak demektir ve Aydın Bey gibi Avrupa görmüş, Avrupa'da eğitim almış modern bireyin yapacağı bir iş, bir tercih olamaz. Yine Aydın Bey'in çalan telefonu da bu bağlamda modern bir evde artık olmazsa olmaz bir cihazdır. Bu hem bir modern cihaz olmasıyla hem de modern bir iletişim aracı olmasıyla çift yönlü bir etkiye de sahiptir. Hatta Aydın Bey'in telefondaki muhatabına "yalnız bir daha bu kadar basit şeyler için gece vakti telefon açıp yüreğini ağzına getirmeyin insanın" ikazı bile böylesi modern bir cihazın ya da benzer cihazların kullanımı için yazılı olmayan bir adap kuralları olduğunu ifade etmektedir. Çünkü modern bir cihaza sahip olmak tek başına modernlik için yeter bir sebep değildir. Aydın Bey'in mezkûr sözleri böylesi cihazların belirli nezaket kuralları çerçevesinde kullanılması gerektiğini, bunun da bir kültür, bir zihniyet meselesi olduğunu vurgulamaktadır. Aynı sahnenin devamı olarak şarap, şampanya, likör gibi alkollü içkilerin bulunduğu şişelerin konsol üzerinde sıralanması

da yine modern bir evde olması gereken içecekler olarak düşünülebilir. Aydın Bey'in müzik dinlerken bir kadeh içki içmesi de benzer şekilde modern bir ev tasavvurunun başka bir rutini olarak yorumlanabilir. Modern bir birey gün boyu çalıştıktan sonra akşam evine gelir, önce pikap çalara bir plak koyarak müzik dinler ardından da bir miktar alkol alarak günün yorgunluğunu atmaya ve dinlenmeye çekilir. Bu sahne bir anlamda modernleşme sürecini bir kaç dakikayla özetler mahiyettedir.

Bu modern ev konseptinin karşısına ise gelenekselliğin temsili olan, Şerafettin Toraman'ın da müdavimi olduğu bir kahvehane konumlandırılabilir. Maden işçilerinin toplandığı bu mekân işçilerin madendeki işlerinden arda kalan zamanlarını geçirdikleri bir mahalle kahvesidir. Öncelikle çalınan müzik alaturkadır ki, bu zaten başlı başına geleneksel bir zihniyetin ifadesidir. İkinci olarak nargile de doğal olarak geleneksel bir tütün içme şeklidir. Nargilenin varlığı o mekânı Türk hatta Orta Doğu ülkelerinin geleneksel imajı haline getirmektedir. Yine kahvehanenin ağaç masa ve sandalyeleri geleneksel bir mahalle kahvesinin alışıldık görüntülerini vurgulamaktadır. Masada oturanlardan birisinin elinde çekmekte olduğu tespah ise Türk erkeklerinin geleneksel alışkanlıklarından birisidir. Bir nevi eylem boşluğunun, işsizliği, can sıkıntısı ve boş zamanı temsil eden tespah çekme alışkanlığı, gelenekselliği vurgulamak için önemli ayrıntılardan birisi olarak yorumlanabilir. Kahvehaneden içeri giren birisinin "Selamün aleyküm Şeref Emmi" diye selam vermesine Şerafettin Toraman'ın "Aleyküm Selam" diyerek karşılık vermesi de toplumumuzda geleneksel bir selamlaşma şeklidir.

Bu iki örnek filmdeki görüş açısı hakkında bir fikir edinmek için sanırım yeterlidir. Mezkûr sahnelerde modernliğin vurgulandığı ilk sahnede oluşturulan imajla rahatlık, dinginlik, gün boyu çalışmanın sonucunda ulaşılan iç tatmin ön plana çıkarılırken, ikinci sahne de işsizliğin, dedikodunun, zaman israfının, zaman öldürmenin önplana çıktığı geleneksel "erkek mekânları" olan kahvehanenin (Göle; 2007: 65) tasviri yapılmaktadır. Dolayısıyla böylesi ortamları bulunmaz bir fırsat olarak değerlendiren, cahil insanların saf dini duygularını sömüren, onların sırtından menfaat temin eden tüccarlarının cirit attığı kasvetli, karanlık mekânlar algısı oluşturulmaktadır.

3. 6. Mizansen ve Gerçekçilik

Şehirdeki Yabancı filmi, mizansen açısından güçlü sayılabilecek bir yaratıcılık örneği olarak değerlendirilebilir. Genel anlamda karakterlerin oluşturulması, mekân

seçiminin, olay örgüsü ve filmsel anlatının başarılı bir mizansenle filme aktarılmış olduğunu söylemek mümkündür. Bu başarılı mizansen doğaldır ki, gerçekçilik, inandırıcılık ve etkililik açısından filmi başarıya ulaştıran temel unsurlardır. Filmin ana karakterleri filmin hikâyesini iyi yansıtabilecek bir oyuncu kadrosundan oluşmaktadır. Filmin başkarakteri Aydın Bey, Londra'da mühendislik eğitimi almıştır ve mesleki kariyerinin henüz başlarındadır. Memleketine dönmüş ve yurtdışında almış olduğu mühendislik bilgisini ülkesinin kalkınmasına, kendi insanların mutluluğuna katkı sağlamak ve hakça bir ekonomik düzenin kurulması için harcamak istemektedir. Tüm bunların yanında elbette oluşturulmak istenen modern, eğitilmiş, bilgili, vatansever, idealist bir aydın profilini temsil etmektedir. Bu algıları ve imajları oluşturmak için öncelikle gayet sade ve aynı zamanda şık bir giysiyle görünür. Rıhtımda Selami Bey'in kendisini karşılamaya geldiğinde üzerinde gömlek ve kravatla tamamlanmış koyu renk bir ceket bulunmaktadır. Bir elinde bavulu ve diğer elinde koluna asılmış paltosuyla uzun bir yoldan, bir seyahatten geldiği vurgulanmaktadır. Zaten Selami Bey'in: "Hoş geldin İngiltereli" diyerek hitap etmesi de bu vurgunun söze dökülmüş halidir. Aynı zamanda aydın karakteri olarak dönemin en gözde aktörlerinden birisinin seçilmiş olması verilmek istenen mesajı daha da güçlendirmektedir. Zira, modern bir birey genç, dinamik, fiziki olarak imrenilecek bir cazibeye sahip olmalıdır. Aydın Bey, aynı zamanda Avrupa'da eğitim almış, Avrupa görmüş, modernliğin beşiğinde yetişmiş bir kimsedir. Böylesi bir imaj onun modern bir birey olduğu algısını güçlendirmektedir.

Aydın Bey, madene geldiğinde üzerinde bir iş elbisesi vardır. Başında fenerli madenci bareti, sırtında kapüşonlu meşin montu ve ayağında lastik çizmeleri onun ne kadar işine hazır hatta tutkulu olduğunu ima etmektedir. Kısa bir tanışmanın ardından hemen ocağa inmesi de onun işine olan saygı ve bağlılığını vurgulamaktadır. Ocağa inilirken kullanılan asansöre binmesi, ocak içindeki taşıma ve ulaşımı sağlayan kataraya binerek bizzat kazı alanına ulaşması, domuzdamlarını eline aldığı bir gemici feneriyle yine bizzat kendisinin kontrol etmesi, yüzünün kömür tozuyla siyaha bürünmesi filmsel mizansenini güçlendirmekte ve gerçekçi kılmaktadır. Madende kullanılan ağaç direkleri kontrol ederken direklerden birini eline alarak bizzat kontrol etmesi de mizansenini güçlü ve gerçekçi kılma çabasına başka bir örnektir.

Şerafettin Toraman ise Aydın Bey'in temsilcisi olduğu modern ve aydın bir karakterin karşısında gelenekselliğin temsilcisi olan bir karakterdir. İlk defa yirminci

dakikadan sonra filmdeki yerini alır. Bu sahnede Şerafettin Toraman işçilerin boş zamanlarını geçirdikleri bir kahvehanede perdeye yansır. Kahvehanenin kapısından elinden düşürmediği tespihi, başında fotr şapkası, yaka uçları yukarı kalkmış olan özensiz giyilmiş gömleği, yine özensiz bir biçimde takılmış kravatı, ceplerinden sarkan köstekli saatinin zincirleriyle yeleği, sırtındaki siyah ceketiyle, muhtar bıyığı diye tabir edilen bıyıklarıyla "Selamün Aleyküm" diyerek içeri giren Şerafettin Toraman, içerdekiler tarafından büyük bir hürmetle karşılanır ve masalarına buyur edilir. Bu haliyle tipik bir köy ağasını ya da köy muhtarını andıran Şerafettin Toraman, filmsel öyküye uygun gerçekçi bir imaj oluşturmaktadır.

İlerleyen sahnelerden birisinde Aydın Bey'in tüm ısrarlı uyarılarına, madendeki güvenlik önlemlerinin yetersizliğini vurgulamasına rağmen Rahmi Gündüz'ün emriyle riskli ocağa inilir. İşçilerin arasında Mühendis Aydın da yer almaktadır. Ocakta beklenen muhtemel göçük Aydın Bey'in de ocakta olduğu sırada gerçekleşir. Göçükte bir kaç işçi ölürken birçoğu da yaralanır. Ocakta yaşanan göçük anları bizzat Aydın Bey'in de aralarında bulunduğu işçilerin görüntülerinin, korku ve panikle sağa sola kaçışmalarının, bağışmalarının ele alındığı epizotlarla perdeye yansıtılır. Bu sahne hem gerçek mekânın kullanılmasıyla hem de göçük anının iyi kurgulanmasıyla - domuzdamlarını oluşturan direklerden birisinin kırılış görüntüsünün ve yine kırılan bir direğin işçilerden birinin başına düşme anının perdeye yansıtılması gibi- oluşturulmuş gerçekçilik algısı güçlü bir mizansen olarak değerlendirilebilir. Hemen ardından maden şantiyesinde sağa sola koşuşturan işçiler, ısrarla öten sirenler, siren sesleri eşliğinde hızla olay yerine gelen ambulans hep bu mizansenin gerçekçi kılmak ve güçlendirmek için seçilmiş görüntülerdir. Aynı zamanda olay yerinde toplanmış, meraklı ve endişeli bakışlarıyla bekleyen işçi yakınlarının oluşturduğu kalabalıklar hatta zaman zaman duyulan ağlama ve hıçkırık sesleri de mizansenin inandırıcı kılmaktadır. Ayrıca bu kalabalıklar arasında ilerleyen Şerafettin Toraman ve Mustafa Bakırcı'nın olay yerine gelmesi bu gerçekçiliğin bir parçasıdır. Şerafettin Toraman'ın kalabalıklar arasında ilerlerken "sabırlı olun, mütevellit olun, Allah'ın bi takdiri elimizden ne gelir" diyerek işçi yakınlarını teskin etme gayreti de mizansenin gerçekçiliğine hizmet etme gayretidir. Madendeki göçük haberini duyan ve eşi Selami ile olay yerine gelen Gönül Hanım'ın sorusu üzerine Rahmi Bey "maalesef bir iki kayıbımız var" diyerek cevap vermesi de gerçekçiliği güçlendirmek için kullanılan ifadelerdir. Son olarak madenden sedyelerle

taşınan yaralı işçi görüntüleri hele hele bu yaralılar arasında Aydın Bey'in de bulunması mizansenini daha da güçlendirmekte ve gerçekçi kılmaktadır. Aydın Bey'in göçük sonrası kaldırıldığı hastanedeki görüntüleri de bu mizanseninin gerçekçiliğine katkı yapan başka bir sahnedir. Benzer bir görüntüyü ocaktaki kuyulardan birinin su basması sonucu yaralanan işçilerin sedyeye taşınmasında da görürüz.

Gönül, eşi Selami'yle gittiği İstanbul'da bir kız çocuğu dünyaya getirir. Gönül Hanım'ın hastanede doğum yapması, doğum anındaki çılgınlıkları, kan ter içinde acıyla çırpınışları, doğumhanede doktor ve hemşirelerden oluşan doğum ekibinin heyecanlı çalışma görüntüleri, nihayet doğan bebeğin görüntüleri ve ağlamaları, oluşturulan mizanseninin gerçekçiliği ve inandırıcılığını temin eden epizotlardır. Aynı şekilde Gönül Hanım'ın evlerinde bir kanepenin üzerinde bebeğini uyutmaya çalışması, Selami'nin oğlu Çetin'in geçirdiği kamyon kazası ve kaza sonrası yataktaki yarı kanlı halde başı bandajlı görüntüleri oluşturulan filmsel öyküyü gerçekçi ve inandırıcı kılmaya matuf bir mizansenler dizisidir. Nihayet filmin finalinde Şerafettin Toraman, Mustafa Bakırcı, Gazeteci Sabri ve onlara katılan Selami'nin öncülüğündeki çıkar grubunun adamlarıyla Nazif Usta öncülüğündeki maden işçilerinin Aydın Bey ve Gönül Hanım'ı kurtarmak için yaptıkları kıyasıya kavga mizansenini, filmsel gerçekçiliği ve inandırıcılığı en üst noktaya taşımaktadır. Son olarak Selami'nin kafasına aldığı bir darbeye uçurumdan aşağı düşerek ölmesi ise hem filmin finali hem de filmsel öykünün en dramatik sahnesini oluşturmaktadır.

3. 7. Filmin Değerlendirilmesi

Şehirdeki Yabancı, sıradan bir aşk hikâyesini dönemin koşullarına uygun olarak toplumsal bir mücadele içine yerleştirmiş, daha doğrusu sadece iki kişiyi ilgilendiren bir aşkı toplumsal gerçekliklerle birlikte ele alan bir filmidir. Bu toplumsal mücadele elbette farklı açılardan değerlendirilebilir. Bunlardan birisi de din sosyolojisi perspektifidir. Şehirdeki Yabancı, din sosyolojisi ve özellikle çalışmamızın temel problematiği açısından oldukça dikkat çekici veriler taşımaktadır.

Film, "toplumsal gerçekçi" anlayışa uygun olarak sanayi kentlerimizden birisi olan Zonguldak'ta geçen bir öyküyü perdeye taşımaktadır. Aydın Bey, Londra'da mühendislik okumuş, mesleki bilgilerle donanmış adı gibi "aydın" birisidir. İdealist ve vatansever bir aydın olan Mühendis Aydın Bey, mesleki bilgilerini ülkesinin ve

insanının hizmetine sunmak istemektedir. Çıkar ilişkileri üzerine kurulmuş sömürü düzeni öyle kolay yıkılacak basit bir yapı değildir. Yerleşik güç ve menfaat ilişkileri toplumda öylesine perçinlenmiştir ki, ona karşı mücadele demek adeta "iğneli fıçıya" gönüllü girmek demektir. Aydın Bey'in idealist çabalarla giriştiği mücadelede, maden işletmesinin müdürü Rahmi Gündüz, madene yeraltı tünelleri için ağaç direk tedarik eden orman işletmecisi Mustafa Bakırcı, çevrede sayılıp sevilen, güvenilen ve hayırsever birisi olarak bilinen Şerafettin Toraman'ın aralarında bulunduğu bir çıkar grubunu karşısında bulur. Bu çıkar grubuna, çıkardığı yerel gazeteyle destek veren Gazeteci Sabri ve daha sonra onlara katılacak olan Selami Ağaçlıgil de dâhildir.

Aydın Bey, gerek yurtdışında aldığı mühendislik eğitimiyle gerek idealist, kararlı, dürüst kişiliğiyle modernliğin hedeflediği bir karakter olarak sunulurken, bunun tam karşısına Şerafettin Toraman gibi yerel güç sahibi, insanların kutsal din duygularını sömüren, onlara karşı dindar, dini bütün bir kimse gibi davranırken, perde arkasında dinden, diyanetten bihaber, düzenbaz, menfaatçi, kirli işlere bulaşmış bir din tüccarı yerleştirilmiştir. Şerafettin Toraman, modernleşme çabalarının önündeki en büyük engel olan gelenekselliğin temsilcisidir. Bu aynı zamanda dini bir kisveye bürünmüş olduğu için gelenekselliğin en büyük sığınağı olarak dinin görünmesine de zemin hazırlamaktadır. Aslında modernleşmenin önündeki en büyük engel din değil dinin, istismar edilmesidir.

4. KIRSAL MODERNLEŞME (ARAMIZDAKİ DÜŞMAN) (1965)

4. 1. Filmin Konusu

"Aramızdaki Düşman" diğer bir adıyla da "Fedakâr Öğretmen", Anadolu'nun ücra köşesindeki bir köyde yaşanan olayları ve eğitim gönüllüsü genç bir öğretmenin mücadelesini konu alır. Filmin ana karakteri olan Gül Öğretmen, atandığı Çakmaklı Köyü'ne uzun ve yorucu bir tren yolculuğundan sonra ulaşabilir. Aslında tren istasyonu da Çakmaklı Köyü'ne hayli uzak bir yerdedir ve tren istasyonundan köye ulaşmak ancak atla mümkündür. Öğretmen olarak atandığı Çakmaklı Köyü'ne büyük bir heyecanla ve ideallerle gelen Gül öğretmen, öncelikle tren istasyonuna indikten sonra bir süre kendisini karşılamaya gelecek olan Tosun'u beklemek zorunda kalır. Tosun, Gül Hanım'ı karşılar karşılamasına ama daha önceki öğretmenlere yaptığı gibi onu, köye gitmekten vazgeçirmeye çalışır. Çakmaklı Köyü'nün uzaklığından, ıssızlığından,

mahrumiyetinden ve ağanın zalimliğinden uzun uzun bahseder. Tüm anlatılan olumsuz şartlara karşı asla yılgınlık göstermeyen Gül öğretmen, köye gitmekte, vazifesini yapmakta ısrarlıdır. Bu ısrarı onu yaya da olsa köye gitmekten –köyün ağası, köye atanan öğretmenlerin gelmesini istemediği için, yayan yürümeyi göze alamayacakları düşüncesiyle özellikle at göndermez- alıkoyamaz. Tosun'la birlikte köye doğru yürümeye başlarlar. Yaya yürümek Gül öğretmeni çok yormuştur ve yarı yolda baygınlık geçirir. Tosun, telaşla yardım çağırmak için kasabaya doğru koşarken yolda Doktor Kemal'e rastlar ve hemen Gül öğretmenin yanına getirir. Gül, kendisine müdahale ederek ayıltan Doktor Kemal'in de köye gitmekten vazgeçmesi ve öncelikle kendi sağlığına kavuşmasını istemesine karşı da itibar etmez. Bu kararlılığın karşısında çaresiz kalan Doktor Kemal, Gül öğretmene köye gitmek için kendi atını verir. Doktor Kemal'in kendisine tahsis ettiği atın sırtında Çakmaklı Köy'e ulaşan Gül öğretmeni, köy meydanında zavallı bir kadının kendi havuzundan bir testi su aldığı için dövmeğe olan köyün Ağa'sı karşılar.

Bu ilk karşılaşma aynı zamanda köyün zalim Ağa'sıyla, başta Gül öğretmen olmak üzere Doktor Kemal ve köyün imamı arasında yaşanacak mücadelenin de başlangıcını oluşturmaktadır. Çünkü köyün zalim Ağa'sı özellikle köyün yegâne su kaynağını kendi tapulu arazimden çıkıyor diyerek sahiplenmiştir. Suyu böylesine sahiplenmesi ona köylüyü sindirmek ve avucunun içine almak için büyük bir fırsat vermiştir. Bu fırsatı iyi değerlendiren Ağa, köylüye insanlık dışı muamelelerde sınır tanımıyor ve köyde istediği gibi at koşturuyordur. Köye bir öğretmenin atanması onun bu sömürü düzenini bozabilecek tek ihtimaldir. Gül öğretmenin herşeye rağmen köye gelmiş olması yani bu tek ihtimalin gerçekleşmiş olması –zira daha önce atanan öğretmenleri, tren istasyonunda karşılamaya gönderdiği Tosun'un Ağa'nın talimatıyla köyü ve ağayı kötüleyen sözleriyle korkutmuş ve köye gelmekten vazgeçirmiştir- onu iyiden iyiye kızdırmış adeta çıldırtmıştır. Gül öğretmenin köylülerin yaşadığı bu kötü muameleleri ve Ağa'nın zalimliklerini görerek mücadele azmi daha da artmış, buna karşı Ağa da rahatını bozacağını bildiği Gül öğretmenin biran önce köyden kaçmasını sağlamak için amansız bir mücadeleye girişir.

4. 2. Mekânsal Betimleme

Aramızdaki Düşman, Türk Sinema Tarihi'nde kırsal kesimde yaşayan insanların yaşantılarının perdeye aktarıldığı "köy filmleri" (Scognamillo; 1973) sınıflandırmasına uygun bir film olarak kabul edilebilir. Dolayısıyla köy filmleri kırsal hayatı, köyü, köyün doğal yaşamını, köy insanını kısaca köye dair hemen her şeyi doğal bir dekor olarak kullanır. Aramızdaki Düşman filminde de Gül öğretmenin atandığı Çakmaklı Köyü'nün "pastoral köy atmosferi" (Tunalı; 2006: 192) doğal bir dekor, köylülerini de doğal bir figüran olarak kullanılmaktadır.

Film genelde köyün açık alanlarında geçmektedir. Köy İmamı'nın evi, Fatma Kadın'ın evi, Ağa'nın evi, okul ve Gül öğretmenin evi filmde iç mekân olarak kullanılan nadir alanlardır. Bunun dışında başlangıcından itibaren film, genelde dış mekânlarda geçen olaylardan oluşmaktadır. Doktor Kemal'in görev alanı içindeki köyleri gezerken verdiği kısa süreli bir istirahat sırasında atını çalmak isteyen iki kanun kaçağıyla yaptığı kavgadan başlayarak filmsel öykü genelde dış mekânlarda geçmektedir. Doktor Kemal'in bu iki kanun kaçağını getirdiği kasabanın meydanı, Gül öğretmenin indiği ve Tosun'u beklediği tren istasyonu, Gül öğretmenin at sırtında ulaştığı Çakmaklı Köyü'nde karşılaştığı ilk görüntü olan ve Ağa'nın izinsiz su aldığı için bir kadını dövdüğü köy meydanı, köylülerin çiçek aşısına karşı aşılınmak için toplandığı cami önündeki meydan, köylü kadınların su doldurduğu köy çeşmesi ve son olarak Fatma Kadın'ın kışkırtmasıyla köylülerin Gül öğretmene saldırdığı yer hep Çakmaklı Köy'ün farklı kesimleridir ve dış mekânlardır. Netice olarak bir köy filmi olarak Aramızdaki Düşman köyün doğal ortamında ve kırsal mekânlarda dekor, ışık ve kostüm gibi ek unsurlara çok fazla ihtiyaç duyulmadan çekilmiş bir filmidir.

4. 3. Filmin Anlatısı

Türk Sinema geleneğine uygun olarak "dijetik" özellikleri ağır basan film jeneriğinden itibaren bir mücadele, azim ve kararlılığın ifadeleriyle başlar. Öncelikle jenerik müziği "Gençlik Marşı" diğer bir adıyla da "Dağ başını duman almış" marşıdır. İkinci olarak yine jenerikte yer alan ve Türkiye Cumhuriyeti'nin kurucusu Mustafa Kemal Atatürk'e ait bir veciz söz olan "Medeniyet Öğretmenlerin Eseridir" yazısıdır. Hem Gençlik Marşı'nın hem de bu vecizenin jenerik olarak seçilmesi en başından bir eğitimcinin, bir Cumhuriyet Öğretmeni'nin azim ve kararlılığının ifadesi olarak

okunabilir. Bu ifadeler gerek Cumhuriyet'in kuruluşunun ve gerekse kurulan bu genç Cumhuriyet'in hangi zorluklarla kurulduğu ve yaşatılmak için daha nelerin yapılması gerektiğini anlatması bakımından son derece net mesajlar vermektedir. Modernleşmek, “muasır medeniyetler seviyesinin üzerine çıkmak” Cumhuriyeti'nin yegâne hedefidir (Çaha; 2008: 8). Bu hedefe ulaşmanın en önemli adımlarından birisi de tüm ulusun belirli bir eğitimden en azından temel bir eğitimden geçirilmesi ve körpe dimağların ilmin aydınlığıyla aydınlatılmasıdır. Bu hedef Katoğlu'nun sözünü ettiği Türk modernleşme sürecinde kültürel ve sanatsal alanda hedeflenen gelişmelere yönelik yapılması öncelikli girişimlerden üçüncüsü olan “okullaşma” ilkesinin yurt sathına yaygınlaşmasının temsili olarak kabul edilebilir (2003: 181).

Filmin ilk sahnesinde filme konu olan Çakmaklı Köyü'nün de aralarında bulunduğu civar köylerden de sorumlu olan ve kasabaya yeni atanan Doktor Kemal'in atına musallat olan iki kanun kaçağını bir kavga sonucunda yakalayıp, kasabaya getirerek karakol komutanına teslim etmesini metaforik olarak devlet otoritesinin ne kadar önemli, hatta zorunlu olduğunun temsili olarak anlamak mümkündür. Zira modern devletin en özgün vasıflarından birisi fiziki güç ve şiddet kullanma hakkına sahip olmasıdır (Okumuş; 2005: 139). Suçluların modern bir devlette ancak bizzat devlet tarafından meşru bir biçimde cezalandırılabilmesi ve mevcut toplumsal düzenin de korunması ancak devletin varlığıyla mümkün olacağı vurgulanmaktadır. Weberyen tanıma göre devlet; "belli bir toprak parçası üzerinde fiziksel güç kullanımı tekeline sahip siyasi bir kurumdur" (Heper; 2010: 22) ve toplumsal yaşam için çok önemli hatta modern dönem toplumları için de zorunlu örgütlenme biçimidir. Başka bir ifadeyle “toplumsal örgütlenmenin en gelişmiş [yani modern] şekli devlettir” (Akyüz ve Çapcıoğlu; 2012a: 44). Bu temsili girişilen yeni medeniyet projesinin de esas dayanağının, arkasındaki asıl gücün bizzat devlet olduğunun ifadesi olarak da anlayabiliriz. Böylesi büyük, kapsamlı, şümulü bir proje ancak devlet desteğiyle gerçekleştirilebilir. Zira, geleneksel devletten farklı olarak modern devlet, devletin temel/klasik fonksiyonları olan “iç asayiş, adalet ve dış savunma” sorumluluklarına ek olarak “müdahale eden, planlayıp yönlendiren ve kaynak yaratıp” bu kaynağı istediği yere sevk eden fonksiyonlara da kavuşmuştu (Bulaç; 2012a: 167). İşte modernleşme çabaları da bizzat modern devletin bu yeni fonksiyonlarının temeliydi.

Çakmaklı Köyü'ne öğretmen olarak atanan Gül'ü karşılamak için Ağa'nın tren istasyonuna gönderdiği Tosun, Gül öğretmeni köye gitmekten vazgeçirmek için köyün zorluklarını, uzaklığını en sonunda da Ağa'nın kötülüklerini anlatır: "Hele Ağa, böylesini ne görmüş ne işitmişindir, haza Firavundur" der. Gül öğretmense kararlılığını: "O ağaysa ben de öğretmenim, benim iyiliğimi isteyerek konuşuyorsun, ama beni caydıramazsın, vazifeyle geldim ve görevimi yapıcım, cephedeki asker geri, döner mi?" sözleriyle ifade eder. Buna karşılık Tosun: "Çok inatçısın be bayan öğretmen hanım, Köroğlu mu olacaksın yoksam, dediğime kulak versene bi yol, Ağa denilen bu adam Bolu Bey'inden beter, onunla baş etmek için Köroğlu olmak gerek, Gülfidan gibi kızsın ne edebilirsin ona" der. Gül kararlılığını bir kez daha vurgulayarak: "Ben etmem ettiririm, devlet var, hükümet var, kanuna karşı çıkamaz ya Ağa'n" sözleriyle kanun tanımaz, keyfi ve başına buyruk zalim bir zihniyetin ancak bir devlet otoritesiyle dizginlenebileceğinin gerekliliğini ifade eder. Gül'deki aynı kararlığı köye yürürken bayıldığında, kendisini tedavi için gelen Doktor Kemal'in "Kalbiniz böyle meşakkatli işlere tahammül edemez, bir doktor olarak geri dönmenizi tavsiye ederim" dediğinde de görebiliriz. Doktor Kemal'in bu sözlerine içindeki vazife aşkı ve inancıyla şöyle karşılık verir: "Teşekkür ederim doktor ama yapamam, vazifeme gitmeliyim." Doktor Kemal: "Önce tedavi olmanız lazım, acil bir tıbbi müdahale icap ederse buralarda yaptırılmazsınız, sıhhatinizi düşünmeniz lazım" diye ısrarla uyarmasına karşılık da: "Kendime dikkat ederim, ödevimi mani bir halim yok benim, ikinizde boşuna yorulmayın yolumdan döndüremezsiz beni, okuldayken daima bugünü hayal ettim ben, köyü, köyün çocuklarını, onlara ders verişimi" der. Doktor'un: "Sizin vazifeniz ders vermek, can vermek değil, dayanamazsınız bu işlere, hayatınızı kaybedersiniz, ölürsünüz" diyerek tekrar tekrar uyarmasına da: "Öleceksem kürsüde öleyim ben doktor, geçinmek için öğretmen olmadım ben, idealim bu benim, köy çocuğuyum ben, cehaletin ne olduğunu bilirim, okuyamadıkları için kaybolup gitmiş arkadaşlarım var benim, bizden sonra gelenler öyle olmasın, bu toprağın çocukları karanlıkta kalmasınlar, öğretmen bir meşaledir, karanlıkları yırtan bir meşale, geri dönemem ben, hayatım pahasına da olsa geri dönemem" diyerek vazifesinin ne kadar önemli olduğunu ifade eder. Doktor Kemal'in: "Sizi anlıyorum, ama şartlar çok kötü" diyerek bir kez daha uyarmasına karşılık: "Sizde bu şartlar altında vazife görmeye çalışıyorsunuz, idealist olmasanız, mesleğinize aşkla bağlı bulunmanız dolaşır mısınız buralarda, daha iyi

şartları olan bir yer aramaz mısınız kendinize, aynı yolun yolcusuyuz biz doktor" diye ikna eder.

Bu giriş sahneleri bize, bir öğretmenin, bir cumhuriyet öğretmenin ne kadar kararlı, ne kadar idealist ve ne kadar vazife aşkıyla yanıp tutuştuğunu anlatmaktadır. Öncelikle Tosun'un, Ağa'nın zulümleri başta olmak üzere köyün tüm olumsuzluklarını anlatarak, kendisini köye gitmekten vazgeçirmeye çalışmasına karşı Gül: "O ağaysa ben de öğretmenim, benim iyiliğimi isteyerek konuşuyorsun, ama beni caydıramazsın, vazifeyle geldim ve görevimi yapıcım, cephedeki asker geri, döner mi?" sözleriyle ne kadar kararlı olduğunu vurgular. "O ağaysa ben de öğretmenim" demesini, Ağa'nın geleneksel gücü ve etkinliğine karşı modern dönemin, modern cumhuriyetin eğitimi ve dolayısıyla başta öğretmenler olmak üzere tüm eğitim ordusunun konumlandırıldığı şeklinde anlamak mümkündür. Çünkü Ağa ve Ağa'lık düzeni geçmişin keyfi, haksız, kanunsuz ve zalim idare sistemini, cehaleti ve topyekûn geleneksel bir zihniyeti temsil ederken, öğretmen modern dönemin, modern cumhuriyetin aydın, yüreği insan ve vatan sevgisiyle dolu, idealist zihniyetini temsil etmektedir. Yine Gül, "vazifeyle geldim ve görevimi yapıcım cephedeki asker geri döner mi?" sözleriyle kararlılığının dile getirmiş olmasını, cehalete karşı, Ağa'lık düzeninin temsil ettiği keyfilik, kanunsuzluk ve zulümle özdeşleşen gelenekselliğe karşı girişilen mücadele azminin ifadesi olarak anlamak mümkündür. Bu mücadelenin, yani gelenekselliğe karşı verilen modernlik mücadelesinin ise adeta bir savaş gibi düşünüldüğü, Gül öğretmenin de "cephedeki asker geri döner mi?" sözüyle kendisini bu savaşta yani medeniyet savaşında cepheye koşan bir asker gibi kabul ettiğinin dışavurumu olarak değerlendirilebilir. Tosun'la konuşmasında son olarak söylediği: "Ben etmem ettiririm, devlet var, hükümet var, kanuna karşı çıkamaz ya Ağa'n" sözüyle de, bu medeniyet savaşının garantörünün devlet olduğu, modernleşme projesinin gelenekselliğe karşı girişilen bir medeniyet savaşı olduğu, söz konusu bu savaşta yürütücü ve destekleyicinin bizzat devletin kendisi olduğunun vurgulanışı olarak anlayabiliriz. Doktor Kemal'in de aynen Tosun gibi kendisini köye gitmekten vazgeçirme çabalarına karşıda: "Ölüceksem kürsüde öleyim ben doktor, geçinmek için öğretmen olmadım ben, idealim bu benim, köy çocuğuyum ben, cehaletin ne olduğunu bilirim, okuyamadıkları için kaybolup gitmiş arkadaşlarım var benim, bizden sonra gelenler öyle olmasın, bu toprağın çocukları karanlıkta kalmasınlar, öğretmen bir meşaledir, karanlıkları yırtan bir meşale, geri

dönemem ben, hayatım pahasına da olsa geri dönemem" diyerek vazifesini yapmakta da ne kadar kararlı olduğunu ifade eder. Gül, "ölüceksem kürsüde öleyim ben doktor" sözüyle vazifesinin ne kadar önemli olduğunu bilincinde olduğunu, gerekirse bu uğurda ölmeye bile hazır olduğunu vurgulamak istemektedir. Yine "geçinmek için öğretmen olmadım ben, idealim bu benim" sözleriyle de öğretmenliğin bir geçim aracı, karın doyurmak için yapılan alelade bir iş olmadığını, öğretmenliğin aslında bir ideal, bir tutku, bir gönül işi olduğunu ifade etmek istemektedir. Zaten: "Köy çocuğuyum ben, cehaletin ne olduğunu bilirim, okuyamadıkları için kaybolup gitmiş arkadaşlarım var benim, bizden sonra gelenler öyle olmasın, bu toprağın çocukları karanlıkta kalmasınlar, öğretmen bir meşaledir, karanlıkları yırtan bir meşale, geri dönemem ben, hayatım pahasına da olsa geri dönemem" sözleriyle de bu düşüncelerini pekiştirmektedir. Gül'ün şahsında temsil edilen öğretmenlik modern Cumhuriyet'in gelenekselliğe karşı topyekûn giriştiği modernleşme çabalarının, medeniyet savaşının sadece bir yönünü perdeye yansıtmaktadır. Bu elbette ki, modernleşmenin temel mücadele alanlarından birisi olan eğitim konusudur. Eğitim konusu modernleşme çabalarının başlı başına önemli bir mücadele alanı olmakla birlikte belki de en zor, en meşakkatli, en uzun soluklu çaba gerektiren ve büyük bir sabır isteyen alanıdır. Ayrıca bunun yani eğitimin dar bir kesimle sınırlanmayıp tüm topluma, ülkenin en ücra köşeleri de dâhil olmak üzere tüm vatan sathına yayılması hem çok zor ve meşakkatli bir çaba hem de arzulanan yeni hedefe ulaşmak için çok önemli bir çabadır. Bu çaba elbette büyük siyasi güç ve kararlılık gerektirmenin yanı sıra, bir o kadar da fedakâr eğitim ordusu, eğitim gönüllüsü ve eğitim sevdalısı neferler istemektedir. İşte Gül öğretmen bu fedakâr eğitim ordusunun, gönüllü ve kararlı bir üyesidir. Bu sahnelerden ülkenin geleceği, modernleşmesi, aydınlanması ve yegâne hedef olan muasır medeniyetler seviyesine ulaşması için (Heper; 2010: 120) ancak Gül öğretmen gibi eğitim gönüllüsü, eğitim sevdalısı, inançlı, kararlı ve fedakâr nice öğretmenlere muhtaç olduğumuz mesajının verilmek istendiğini anlamak mümkündür.

Köyde yaşlı bir kadın, Ağa'nın "tapulu malım" diye el koyduğu kaynaktan köylüye su vermediği için Ağa'nın havuzundan bir testi su almıştır. Türk Sineması'nda Kalkan'ın ifadesiyle "küçük mülkiyet" (1993: 68) sorunu olarak ele alınan "Yılanların Öcü" ve "Susuz Yaz" gibi filmlerin öncülüğünü yaptığı toprak ya da su mülkiyeti sorunu gibi konuların ele alındığı köy filmlerinin devamı niteliğindeki "Aramızdaki

Düşman"da, köyün zalim Ağa'sı köy meydanında zavallı bir kadının su dolu testisini kendisinden izinsiz su aldığı için elinden aldığı gibi yere çalar. Ardından da suyu almak için kimden izin aldın diye kadını dövmeye başlar. Çaresizce kucağında çocuğuyla yerde oturan zavallı kadın, Ağa'nın arka arkaya yüzünde patlayan tokatlarına sadece: "Çocuk üç gündür susuzluktan kıvranıyor, su olmayınca hamur yoğurup ekmekte yapamadım, merhamet et, bi testi su için ne hallere kodun beni, gâvur etmez senin ettiğini, gâvurdan da betersin sen, gâvurdan da betersin" diyerek karşılık verebilir. Bu arada Gül öğretmen köye ulaşmıştır. Köy meydanında karşılaştığı bu manzara karşısında dayanamaz ve Ağa'nın ellerine sarılarak onu durdurmak ister. Ağa bir hamlede onu itekleyerek yere savurur. Ardından: "Kim bu be, nereden çıktı" diyerek etrafa çıkışması üzerine, Tosun: "Köye yeni tayin edilen öğretmen, şimdi geldi" diyerek cevap verir. Ağa büyük bir hışım ve hiddetle Tosun'a: "Öğretmen mi, ben sana at alma yayan gelin demedim mi be... yıkıl karşımdan" diyerek Tosun'u kovar. Daha sonra da Gül'e dönerek: "Senin gibi eksik eteği ne diye göndermişler buralara" der. Gül de: "Öğretmenlik yapsın diye" karşılığını verir. Bu söze karşılık Ağa'yla içli dışlı olan köyün geleneksel kadın hocası Fatma Kadın: "Ay sevsinler senin gibi öğretmeni" diyerek alaylı bir şekilde karşılık verirken, Ağa ve etrafında toplanan adamları kahkahalarla gülerler. Gül'ün: "Siz de misafir böyle mi karşılanır" demesi üzerine de Ağa: "Kırmızı mühürlü davetiye yollamadık ya gelesin diye, hem nasıl karşılayaydık hamfendimizi, bando, mızıkayla mı, sonra burda okul yok ki, öğretmen çağıralım, hükümet evvela okul yapsın sonra öğretmen göndersin" diyerek oradan ayrılır. Ağa ayrılırken etrafta toplanan köylüleri de: "Ne duruyorsunuz dağılın köpekler, bir daha görmeyim sizi burda dağılın" diyerek dağıtır. Bu sahnede Ağa'nın köyün su kaynaklarına bile kendi tapulu arazimden çıkıyor diyerek el koyması konu edilmektedir. Su gibi insanın en temel ihtiyacının bile, bir kimsenin tekeline olması bunun nasıl bir zulme dönüşebileceğinin temsili olan bu sahne de, ayrıca Ağa'nın köyü avucunun içene almak için suyu kendi mülküne alarak ne kadar başarılı olduğunu da görmekteyiz. Bu sahneden hareketle eğer bir yerde su gibi bir temel ihtiyaç kontrol altına alınabilirse o yerin hemen tümü de kontrol edilebilir sonucunu çıkarmak mümkündür. Ağa'nın zulmüne ve dayaklarına maruz kalan mağdure kadının: "Çocuk üç gündür susuzluktan kıvranıyor, su olmayınca hamur yoğurup ekmekte yapamadım, merhamet et, bi testi su için ne hallere kodun beni, gâvur etmez senin ettiğini, gâvurdan da betersin sen,

gâvurdan da betersin" diye karşılık vermesi, suyun insan hayatı için önemini dile getirmekle birlikte, Ağa'nın köylüyü sindirmek için ne kadar akıllıca hareket ettiğini ifade etmektedir. Yine kadının "merhamet et" demesini, merhamet istenilen kişinin güçlü ve muktedir olduğuna yapılan bir vurgu ifadesi olarak anlamak mümkündür. Mağdure kadının "gâvur etmez senin ettiğini, gâvurdan da betersin sen" sözündeki "gâvur" ifadesi, dini inancı olmayan ya da müslüman olmayanları yani "gayri müslim" kimseleri nitellemek için kullanılan bir kavramdır (TDK, Güncel Türkçe Sözlük). Müslüman yaptığı her hareketinden, her amelinden bir gün hesap vereceğinin bilincinde olan, iman sahibi olan, doğrudan, haktan ayrılmayan kimse demektir (TDK, Güncel Türkçe Sözlük). Gâvur, terimi müslüman olmayanları ifade eder ki, onlarda bu hesap verme düşünce ve inancı ya hiç yoktur ya da çok zayıftır. Dolayısıyla da böylesi bir zulmü imandan nasibini almamış gâvurlar bile etmezken, bir müslümanın yapması asla kabul edilemez bir durumdur. İşte Ağa'nın böylesi bir zulmü işleyerek "gâvur" kavramıyla nitelenen "gayri müslim"lerden veya imansızlardan bile daha kötü ve zalim birisi olduğu ifade edilmek istenmiştir. Ağa'nın, Gül öğretmene "senin gibi eksik eteği ne diye göndermişler buralara" diyerek çıkışması, onun kadınlığına bir göndermedir. Ağa'nın kullandığı "eksik etek" deyimini, Anadolu'da sıkça kullanılan ve kadının fiziksel yapısına vurgu yapan bir kavramdır. Bu deyim kadınları aşağılamak, küçümsemek ve dışlamak için toplumumuzda sıkça kullanılmaktadır. Bu sahnede kullanılmış olması Gül öğretmenin kadınlığına vurgu yapmakla birlikte onu aşağılama, küçümseme ve itibarsızlaşma gayretinin ifadesidir.

Köyün ortasında yapayalnız kalan Gül öğretmen, elinde bavulu köyde dolaşır ama hiç bir kapı kendisine açılmaz, hatta kendisini gören köylüler hemen kaçırlar. Sonunda bir evin önünde ağlayan bir çocuk görür. Çocuğa "noldu, neyin var" diye sorduğunda da annesinin çok hasta olduğunu öğrenir. Çocukla birlikte hasta kadının yanına giren Gül, kadının hastalığının ciddiyetini anlar, hemen Tosun'la kasabadan Doktor Kemal'i çağırır. Hasta kadını muayene eden Doktor Kemal, Gül öğretmene dönerek "çiçek, hem de çok ilerlemiş" der. Hasta kadın kucağındaki bebeği Gül'e uzatarak "sana emanet ediyorum" diye vefat eder. Köyde adamlarıyla dolaşırken, kadının evinin önünde toplanan kalabalığı gören Ağa, hemen eve yönelir ve evin önündeki kalabalığı da dağıtır. Doktor Kemal'e neden köye geldiğini sorar ve ardından Tosun'a çıkarır. Doktor Kemal, Ağa'nın bu tavrı üzerine: "Sen patırtıyı bırak da beni

dinle, hasta kadın öldü, hastalık bulaşıcı, kadın hemen gömülmeli, ev dezenfekte edilmeli, kimse de bu eve girmesin" diyerek Ağa'yı uyarır. Bu sözler üzerine Ağa hemen adamlarına: "Alın şu karıyı gömün bi çukura, üstüne de kireç dökün, ne duruyorsunuz be, koşsanıza" diyerek talimat verir. İki adamı hemen eve koşar ve kadını olduğu gibi yatağına sararak dışarı çıkarırlar. Ağa: "Bağlayın şunu... götürün" diyerek adamlarına talimatlar yağdırır. Adamlar kadını olduğu gibi yatağına sararak bağlarlar ve bir ağaç kütüğü gibi yerde sürüklemeye başlarlar. Bu sırada Köy İmamı: "Durun, hiç bir insanın ölüsü böyle sürüklenemez, hele bir müslümanın asla, çözün şu ipi" diyerek, Ağa'nın adamlarını durdurur. Ağa hiddetle imamın yanına gelerek: "Karışma sen benim işlerime imam efendi" diyerek onu uyarır. İmam: "Ne demek sen karışma, ortada bir hakikat, bir gelenek var, her şeyden evvel insan olmalıyız, mevtaya hörmeti öğrenmeliyiz, unutma ki, dünya fanidir, bir gün sen de öleceksin, cenazeyi defnetmenin de bir usulü var, her fani gibi oda dinimizin istediği gibi gömülecektir, biz de ona karşı son insanlık vazifemizi ifa etmiş olacağız" diye Ağa'ya karşı çıkar. Kadın bir insana bir mümine yakışır biçimde defnedilir. Mezarının başında İmam Efendi, Doktor Kemal, kucağında ölen kadının emaneti olan bebeğiyle Gül öğretmen ve kadının diğer çocukları dua ederler. Bu sahne çiçek hastalığından ölen bu kadın özelinde aslında ülke sathında herkesin modern sağlık hizmetine kavuşmasının önemi ve gerekliliğini; bunun her şeyden önce bir insanlık hakkı olduğunu, modernleşme sürecinde öncelikli işlerden birisi olduğunun vurgulanması olarak değerlendirilebilir. Modernlik sadece bir yenileşme, eskinin yerine yeni bir düzenin kurulması değil insana verilen değer de ifadesidir. Ülkenin ücra bir köyünde de olsa çiçek gibi son derece tehlikeli, bulaşıcı ve öldürücü bir hastalıkla mücadele etmenin modern bir devletin en önemli vazifelerinden birisidir. İşte bu sahne gerek Gül öğretmenin, gerekse Doktor Kemal'in gayretlerinin çiçek hastalığının önlenmesi için ne kadar önemli ve hayati olduğunu vurgulamaktadır. Hem Gül öğretmeni hem de Doktor Kemal'i memleketin bu ücra köşelerine gönderense elbette ve bizzat devlettir. Eğer devletin bu iradesi olmasaydı Çakmaklı Köyü gibi memleketin daha nice köyünde çiçek gibi daha nice tehlikeli ve öldürücü hastalıklar, nice evlere ateş düşürebilirdi. Bu yetişmiş, bilinçli ve insan sevgisiyle dolu modernleşme neferleri ve onların fedakârane gayretleri ülkemizin geleceğinin en önemli teminatıdır. Köy İmamı'nın, Ağa'nın talimatıyla insanlık dışı bir muameleyle defnedilmek istenen kadını görünce "durun, hiç bir insanın ölüsü böyle sürüklenemez,

hele bir müslümanın asla, çözün şu ipi" diye karşı çıkmasını ise insanın hele hele bir müslümanın yaşarken olduğu gibi vefat ettiğinde cesedine reva görülen saygısızlığa, insanlık dışı muameleye isyanın dile getirilmesi, haykırılması olarak anlamak mümkündür. Ağa'nın "karışma sen benim işlerime imam efendi" diyerek tehdit etmesine karşı da: "Ne demek sen karışma, ortada bir hakikat, bir gelenek var, her şeyden evvel insan olmalıyız, mevtaya hürmeti öğrenmeliyiz, unutma ki, dünya fanidir, bir gün sen de öleceksin, cenazeyi defnetmenin de bir usulü var, her fani gibi oda, dinimizin istediği gibi gömülecektir, biz de ona karşı son insanlık vazifemizi ifa etmiş olacağız" demek suretiyle, kararlılıkla cevap vermesi de dinimizin aydınlık yüzünü temsil eden bir din adamını yansıttığını, yaptığı bu ikazlarıyla da hem Ağa'nın tüm gaddarlığına karşı boyun eğmeden kendi görevini hakkıyla yapmasının hem de temsilcisi olduğu İslam'ın insana verdiği değer dile getirilişi olarak anlaşılabilir. Ayrıca "unutma ki dünya fanidir, bir gün sen de öleceksin," diyerek Ağa'yı uyarmasını da ölümün hakikatini, herkes gibi Ağa'nın da bir gün mutlaka öleceğini, bizzat Ağa'nın yüzüne haykırma cesareti göstermektedir. Bu cesaret kör bir cesaret yani cahil cesareti değil; ilmin, doğrunun, hakkın verdiği cesaretin dışavurumu olarak anlaşılabilir. Cenazenin defnedilmesi ise hem dini hem de insani bir vazife olarak ne kadar önemli bir görev olduğunu dile getirmektedir.

Doktor Kemal, köyde hastalığın yayılmasını önlemek için aşı yapmaya karar verir ve Ağa'dan ilaç alınması için yardım ister. Ağa: "Doktor, köyün derdi bana mı kaldı, Allah'ın verdiği cana ben ne karışayım doktor, canı Allah verir, Allah alır" diyerek bu yardıma sıcak bakmaz. Doktor Kemal ise: "Allah insana sadece can vermemiş, akıl da vermiş, canımızı muhafaza etmemiz için" diye karşılık verir. Bu sözlerle Doktor Kemal, can gibi aklın da insana Allah tarafından verilmiş bir nimet olduğunu ve her ikisinin de yerinde kullanılması gerektiğini anlatmak istemektedir. Doktor Kemal'in, Ağa'yı kaymakama şikâyet etme tehdidiyle ikna etmesi üzerine kasabaya ilaç getirmek için adam gönderilir.

Bu arada köyün kadın hocası Fatma Kadın, köylü kadınları: "Ben size söylüyorum da inanmıyorsunuz, şu öğretmen denen zındık geldiğinden beri köyümüzde ne bed kaldı ne bereket, arkasından kendisiyle beraber köye bulaşıcı illeti de getirdi ya, çocuklarınız onun elinde dinden imandan da olucak, benden Kuran dersi alırlarken yüzlerinde nur vardı" diyerek Gül Öğretmen'e karşı kışkırtmaya çalışır. Geleneksel

hayatın ve geleneksel zihniyetin bir protipi olarak sunulan Fatma Kadın'ın bu sözlerini, dinin şahsi çıkarlar, hevesler, kinler için ne kadar etkili ve inandırıcı bir araç olarak kullanılabileceğinin temsili olarak anlaşılabilir. Kendileri için tehdit olarak gördükleri kimseleri halkın gözünden düşürmek, etkisizleştirmek ve itibarsızlaştırmak için kullanılan "zındık" tabiri, dinsiz, inançsız insanları niteler (TDK, Güncel Türkçe Sözlük). Dolayısıyla Fatma Kadın tarafından, Gül'ün "zındık" olarak nitelendirilmesi onun dinsiz, inançsız biri olduğunu vurgulamak ve halkın gözünden düşürmek için özellikle tercih edilmiş bir tabir olduğunu düşünmek mümkündür. Neticede böylesi dinsiz ve inançsız birisinin köye gelmiş olmasının, köyde bereketsizliğin nedeni olarak takdim edilmesi, köydeki bulaşıcı hastalığın bile nedeninin Gül'ün köye gelmesine bağlanması, onun gelişinin köy çocuklarının dinden imandan olması gibi pek çok tehditle insanların korkutulmasını, kışkırtılmasını dini inançların istenildiğinde, hele hele kötü niyetli insanların elinde ne kadar etkili kullanılabileceğinin temsili olarak değerlendirmek yanlış olmasa gerektir. Filmin yan karakterlerinden birisi olan Fatma Kadın, Ağa'nın zulmünü meşrulaştıran bir nevi bireysel anlamda "meşrulaştırıcı"¹⁰ bir karakteri canlandırmakta (Okumuş; 2010: 20) ve film boyunca bu meşrulaştırıcı görevini sık sık ifa ettiğini görmek mümkündür. Etrafına topladığı kadınların yanından ayrılarak Ağa'nın yanına giden Fatma Kadın: "Bitecek bi işin mi vardı civanım" diye sorar ve Ağa'nın: "Şu öğretmen başımıza dert oldu" diye yakınmasına da: "Senin gönlün isterse o saç baş açık zındığı sepetlersin, bize gidelim sana bi hediyem var" diyerek onu teselli etmeye çalışır.

Ağa'ya, Fatma Kadın'ın evinde ilişkiye girdiği Gülsüm'den çiçek hastalığı bulaşmıştır. Yatağa düşen Ağa, hemen Doktor Kemal'i çağırır. Doktor, Ağa'yı hasta yatağında tedavi ederken, Ağa yastığının altından çıkardığı tabancayı ona doğrultarak, kendisini iyileştirmezse öldüreceğini söyleyerek onu tehdit eder. Doktor Kemal ise: "Bırak salaklığı, doktorum ben yeminliyim, düşmanım bile olsa tedavi etmek vazifemdir, doktor olarak vazifemi yaparım, ama insan olarak şartlarım var, birinci şartım okul binası boşaltılıp onarılacak, hoca hanım derslere başlıcak, şimdi kasabaya adam salacaksın, bütün köye yetecek kadar ilaç gelecek, herkes aşılacak."

¹⁰ Meşrulaştırıcı, kavramıyla meşrulaştırım sürecinde rol oynayan bireysel, toplumsal ve siyasi aktörler kastedilmektedir (Okumuş; 2010: 23).

Bu şartları ölüm endişesiyle hemen kabul eden Ağa hasta yatağından elinde tabancasıyla doğrılmaya çalışarak: "Fırlayın kasabaya, isterse hayvanlar çatlasın bugün ilaçlar gelecek, ne duruyorsunuz be, koşsanıza" diye talimatlar yağdırır. Ağa'nın talimatıyla okul binası boşaltılırken, Gül öğretmen ve İmam Efendi birlikte çalışmalarını izlemektedir. İmam, Gül Öğretmen'e dönerek: "Hayırlı olsun Allah kuvvet versin" derken, Gül de: "Teşekkür ederim hocam çok heyecanlıyım, dualarınızı eksik etmeyin" diye memnuniyetini dile getirir. İmam: "Allah senle beraberdir yavrum" diye ellerini kaldırır dua eder. Böylelikle İmam en çok ihtiyaç duyduğu bir anda Gül öğretmene manevi destek olur. Gül kucığında ölen kadının emaneti bebeği olduğu halde diğer öğrencileriyle daha önce ahır olarak kullanılan okul binasına girerler. Gül öğretmen çocuklara: "Sevgili yavrularım, burası bizim evimiz, kendi yuvamız, okulumuzdur, iş başımıza kaldı, biz temizlemezsek başkaları hiç temizlemez, hadi bakalım" diyerek okullarını temizlemeye başlar. Bu arada fonda duyulan Gençlik Marşı adeta yeniden doğuşu simgelemektedir.

Ağa'nın ölümle tehdit ettiği Doktor'un: "Bırak salaklığı, doktorum ben yeminliyim, düşmanım bile olsa tedavi etmek vazifemdir, doktor olarak vazifemi yaparım" diyerek bu ölüm tehdidine karşı vazife bilincini vurgulaması önemli bir ayrıntıdır. Zira aldığı modern eğitimle topluma öncülük etmesi beklenen doktorlar, tıpkı öğretmen, mühendis, subay gibi yaratılmak istenen modern toplumun öncüleri, aydınlatıcıları olarak önemli görevler ifa eden modernliğin temsilcileri, taşıyıcıları ve gönüllü neferleridir. İşte Doktor Kemal'de kendisinin doktor olduğunu ve doktorluk mesleğinde edilen mesleki yeminin önemini vurgulamasını, doktorluk mesleğinin disiplinini, insana verdiği önemi, mesleki prensiplerden hangi şartlarda ve kime karşı olursa olsun asla ödün verilemeyeceğinin bir ifadesi ve modern bir bilincin yansıması olarak anlamak mümkündür. Zor ve ağır şartlarda yapılan doktorluk mesleğinin "düşmanım bile olsa tedavi etmek vazifemdir doktor olarak vazifemi yaparım" sözüyle ifade ettiği gibi, mesleki prensiplere, vazife bilincine, yaptığı görevin kutsallığına, insan hayatı için önemine, kişisel duygulardan, kişisel çıkarlardan, kişisel kaygılardan uzak, evrensel değerlerle yapılan bir meslek olduğuna yapılan bir vurgu olarak anlaşılabilir. Diğer yandan "ama insan olarak şartlarım var, birinci şartım okul binası boşaltılıp onarılacak, hoca hanım derslere başlıcak, şimdi kasabaya adam salacaksın, bütün köye yetecek kadar ilaç gelecek, herkes aşılacak" diye insani şartlarını sıralar. İnsani

şartlarsa kendi kişisel çıkarları, menfaatleri ve beklentileri değil köy halkı için köylülerin sağlığı için ve oldukça da insani isteklerdir. Doktor Kemal'in insani şartlar diye ileri sürdüğü bu şartları; yıllardır Ağa denen bir zalimin elinde su, sağlık ve eğitim gibi en temel insani ihtiyaçlardan bile mahrum olarak acı çeken köy halkının, temel ihtiyaçlarını karşılamamanın başka yolu kalmadığına inandığı için, Ağa'nın hasta olup kendisine mecbur olmasını bir fırsat bilerek karşılamak isteğinin sonucu olsa gerektir. İlk bakışta Doktor Kemal'in bu fırsatçılığını, birinin hastalığını kendisi için fırsata çevirmek gibi bir pragmatizmi tasvip etmek mümkün olmadığı gibi, böylesi bir çabayı topluma örnek olacak, toplumu aydınlatacak modern bireye yakıştırmak da mümkün olmasa gerektir. Ancak Doktor Kemal'in "insan olarak" dediği bu şartları hem bizzat kendi şahsı için istemediği hem de böylesi mağduriyet yaşayan köylülerin bu mağduriyetlerinin giderilmesinin başka bir yolu kalmadığına inandığı için zorunlu bir tercih olarak değerlendirilebilir ve de maruz görülebilir.

Gül Öğretmen'in çocuklara: "Sevgili yavrularım, burası bizim evimiz... yuvamız, okulumuzdur, iş başımıza kaldı, biz temizlemezsek başkaları hiç temizlemez, hadi bakalım" diyerek eline süpürgeyi alıp okulu temizlemeye başlamasını, insanın kendi işini bizzat yine kendisinin yapmasının güzel bir örneği olarak anlamak mümkündür. Yine "biz temizlemezsek başkaları hiç temizlemez" demesini ise yapılacak her işin öncelikle bizzat insanın kendisi tarafından önemsenmesini, sahiplenmesini eğer böyle yapılmazsa başkalarının o işe hiç ilgi göstermeyeceğini ifade etmek suretiyle daha okulun ilk günün de hem ilk dersi verme hem de önemli bir hayat düsturunu çocukların körpe dimağlarına yerleştirme gayreti olarak anlamak mümkündür. Okulu, bir ev bir yuva olarak nitelmesi ise okula verilen önemin, okula olan bakışın ifadesi gibidir. Okulun bir yuva olarak kabul edilmesi hem onun benimsenmesi, sahiplenilmesini, hem de orada geçirilecek zamanların sıcaklığını, önemini ve güzelliğini vurgulama, çocukların okula olan bağlılığını artırmaya yönelik bir gayret olarak okunabilir.

Ağa'nın ilaç getirmek için kasabaya gönderdiği adamları ilaçları getir ve Ağa'ya haber verirler. Ağa adamlarına aşılınmak üzere herkesi köy meydanına toplamalarını emreder. Ağa'nın adamları aldıkları emirle hemen evlere dağılırlar, çoluk çocuk, kadın erkek, yaşlı genç kimi buldularsa kollarından sürükleyerek, tekmeleyerek "karga tulumba" herkesi köy meydanına toplamaya çalışırlar. Adeta işgal orduları gibi köy halkına insanlık dışı muamele eden Ağa'nın kendisi gibi zalim adamlarına, Gül de engel

olamaz. Gül, hemen köyün imamına koşarak durumun vahametini bildirir ve imamdan onlara engel olmasını ister. İmam da hemen köy meydanına koşarak: "Durun, durun, durun, nedir bu hal, siz müslüman değil misiniz, şu zavallılar insan değil mi, din kardeşlerim sizin sıhhatiniz için aşı yapmaya davet ediyorlar eğer aşı yaptırmazsanız hastalanacaksınız, öleceksiniz, dinimizde hekime inanmak, ilaç kullanmak vaciptir, şayet beni bir din adamı olarak kabul ediyor, sözlerime inanıyorsanız, hemen aşı olmak üzere cami önünde toplanın" diye köylüleri aşı olmaları için ikna eder. Söz konusu sahne insana verilen değer, insana karşı insanca davranışı ve ikna ile zorlama arasındaki farkı anlatması bakımında ilginç bir temsil olarak değerlendirilebilir. Zira Ağa'nın laf anlamaz, vicdansız, zalim ve insanlıktan nasipsiz adamlarının sadece Ağa'yı memnun etmek, onun gözüne girmek için kadın, kız, genç, yaşlı ve çoluk çocuk demeden tüm köylüleri karga tulumba, tekme tokat döverek, hatta yerlerde sürükleyerek aşılınmak için köy meydanına getirmeye çalışması bırakın insana hayvana bile yapılmayacak kadar vahşi bir muameledir. Gül öğretmenin bu insanlık dışı davranışlar karşısında yaşadığı şaşkınlık insan olarak böylesi bir muameleye belki de ilk defa şahit olduğunun işareti gibidir. Bu vahşilik karşısında yaşadığı çaresizlikle hemen köyün imamına gitmesi ise bir o kadar vicdani sorumluluk duygusunun, merhametin ve insani tepkinin gereği olsa gerektir. İmam'ın, Ağa'nın vicdansız adamlarının bu zulmüne cesaretle karşı çıkması ise onun bir din adamı, samimi bir dindar olarak dini, vicdani ve insani sorumluluk bilincinin sonucu olmalıdır. "Siz müslüman değil misiniz, şu zavallılar insan değil mi?" diye seslenerek bir müslümanın asla bir başkasına zulüm etmeyeceği, böylesi bir vahşetin ve insanlık dışı bir muamelenin müslümanın yapacağı bir iş olmadığını vurgulayarak, aslında İslam'ın insana bakışını dile getirmektedir. Böylece dinin hele hele İslam'ın zulme ve vahşete karşı duruşun en önemli temeli sağlayan unsur olduğunu dile getirmektedir. Hemen ardından da "şu zavallılar insan değil mi?" diye kim olursa olsun bir insana davranışın da ancak insanca olması, insan onurunu rencide eden, insanlık dışı vahşiyane davranışlara asla başvurulmamasının gerekliliğine ve önemine vurgu yapmak olarak anlamak mümkündür. Böylesi insani bir davranışı da: "Din kardeşlerim sizin sıhhatiniz için aşı yapmaya davet ediyorlar, eğer aşı yaptırmazsanız hastalanacaksınız, öleceksiniz, dinimizde hekime inanmak, ilaç kullanmak vaciptir, şayet beni bir din adamı olarak kabul ediyor, sözlerime inanıyorsanız, hemen aşı olmak üzere cami önünde toplanın" sözleriyle örnek bir üslupla bizzat yapmaktadır. Bu

sahneyi aslında insanca davranıldığında her insanın ikna edilebileceğini, güzel bir üslupla ve tatlı dille yaklaşıldığında insanların da buna olumlu karşılık verebileceğinin bir temsili olarak anlamak mümkündür. Tabii ki, yine bir din adamı olarak "dinimizde hekime inanmak, ilaç kullanmak vaciptir" diye dinin bu konudaki yaklaşımını ve bakışını dile getirmesi, köylüleri ikna etmesi ise dinin insanlar için nedenli önemli ve etkili bir güç olduğunun temsili olarak anlaşılabilir.

Bu arada Fatma Kadın, her zaman yaptığı gibi köyün kadınlarını toplamış: "Sizlerde akıl denen şeyin kıymığı bile yok, toplanmışsınız aşı olucakmışsınız, gâvur icadı bu günaha gireceksiniz, kollarınızı açıp elin erkeğine oranızı buranızı tutturacaksınız, yarın ahrette cenabı rabbim sizi cayır cayır yakacak, hastalık için okunmak neyinize yetmez" diyerek onların aşı olmalarını engellemeye çalışır. Bu konuşmalara şahit olan Köy İmamı ise: "Hatun kendine gel, herhalde dini ben senden daha iyi bilirim, şu cahil insanlara kötülük yapmaktan ne kazanırsın, hanımlar aşı yaptırmazsanız hastalanıp öleceksiniz, doktorun burda bulunması bize rabbın lutfudur, Allah tedbirinizi alın sonra bana emanet edin buyurmuş, hadi yürüyün yaptırın biran önce aşınızı" sözleriyle kadınları aşı olmaları için ikna eder. Bu sahneyi film boyunca tekraren gördüğümüz gerçek din adamıyla, dini kendi küçük hesapları, dini kendi pisliklerini örtmek için paravan olarak kullanan din bezirgânlarının karşılaşması olarak değerlendirebiliriz. Daha önceki sahnelerde gerçek yüzünü gördüğümüz Fatma Kadın'ın: "Toplanmışsınız aşı olucakmışsınız, gavur icadı bu günaha gireceksiniz, kollarınızı açıp elin erkeğine oranızı buranızı tutturacaksınız, yarın ahrette cenabı rabbim sizi cayır cayır yakacak, hastalık için okunmak neyinize yetmez" diye seslenmesi hem dinin insanlara yanlış öğretilmesi hem de kendi şahsi saygınlığı ve otoritesinin sarsılmasını önlemeye çalışma gayreti olarak anlamak mümkündür. Fatma Kadın, İslam'ın sebeplere riayet etmeyi, maruz kalınan bir hastalıktan kurtulma ve şifa bulmak içinde gerekli tıbbi önlemlerin alınmasını meşru kabul, hatta teşvik etmesini; günaha gireceksiniz, ahrette yanacaksınız diye çarpıtmakta, insanları korkutmaktadır. Zaten, okunmak neyinize yetmez diyerek de köyde hastalık için aslında okuyanın kendisi olduğu ve aşılacak suretiyle de bu işini belki de daha önemlisi saygınlığını, otoritesini kaybedecek olduğunun derin endişesini yaşadığını dillendirmektedir. İmam ise her zaman olduğu gibi İslam dininin gerçek yüzünü yansıtan "dinci" değil, "dindar" birisi olarak insanları aydınlatmaktadır. İmam: "Hatun kendine gel, herhalde dini ben

senden daha iyi bilirim, Şu cahil insanlara kötölük yapmaktan ne kazanırsın" sözleriyle de Fatma Kadın'ın köylü kadınlara onların saflığını, cahilliğini fırsat bilerek ve dini inançlarını istismar ederek kötölük ettiğini bizzat onun yüzüne söylemek suretiyle bu yobaz zihniyeti adeta mahkûm etmektedir. Devamında:"Hanımlar aşı yaptırmazsanız hastalanıp öleceksiniz, doktorun burda bulunması bize rabbın lutfudur, Allah tedbirinizi alın sonra bana emanet edin buyurmuş, hadi yürüyün yaptırın biran önce aşınızı" ifadeleriyle hem köylü kadınlara dinin gerçek yüzünü göstermekte hem de onları hastalıktan korunmak için aşı yaptırmanın ne kadar önemli ve gerekli olduğu konusunda ikna etmektedir. "Doktorun burda bulunması bize rabbın lutfudur" diyerek, Allah'ın insanların ihtiyaçlarını karşılamak için çeşitli sebepler yarattığı gerçeğini ifade etmekte ve insana yine insanla yardım ederek, yol göstererek onun ihtiyaçlarını gidermesini de Allah'ın engin rahmetinin tecellisi ve ikramı olduğunu anlatmak istemektedir. Yine: "Allah tedbirinizi alın sonra bana emanet edin buyurmuş" sözüyle ise, Allah'ın kullarından öncelikle sebeplere riayet etmelerini ve gerekli maddi şartların yerine getirilmesini istediğini vurgulamakta, bununla birlikte de dindeki "tevekkül" kavramının nasıl anlaşılması gerektiğini anlatmak istemektedir.

Köylü kadınlar su doldurmak için çeşme başında beklerken, Fatma Kadın'a susuzluktan dolayı dert yanarlar. Fatma Kadın ise: "Meheldir size, az bile, bi zındığa uydunuz Allah sizi cezalandırmaz mı, başınıza taş yağmadığına Şükredin, daha neler neler olucak bi görün" diyerek susuzluğu bile Gül'ün varlığına bağlar. Bu Berger'in "yabancılaşma"¹¹ diye ifade ettiği gibi dini bir örtüyle ya da büyülemeyle tamamen beşeri olan bir olayı, aşkın bir iradeye yani Allah'a mal etmek suretiyle insanları "yanlış bilinçlendirmeyle" olayın gerçek sebebini gizleme gayretidir. (2011: 184).

Berger'e göre ilahi makro düzenle beşeri mikro düzen arasındaki sürekli var olan ve komik düzeni mümkün kılan kutsal ilişki insanların işlediği günahlardan ötürü mikro düzenin lekelenmesiyle zaman zaman kesintiye uğrayabilir ve bir kaosa neden olabilir. Bu kutsal ilişkiyi tekrar kurmak yani kozmik düzeni tekrar sağlamak mümkündür ve de bizzat insanın kendi elindedir. Kozmik düzenin yeniden tesis edilebilmesi de ancak ibadet ve ahlaklı eylemlerle sağlanabilir (2011: 208). İşte Fatma Kadın da kendine göre

¹¹ Berger, Karl Marks'ın "yabancılaşma" kavramını, din sosyolojisine uygulamıştır. Berger'e göre "yabancılaşma" tamamen beşeri olan bir dünyanın, insanın etkisinden bütünüyle bağımsız olarak bir üst irade veya aşkın bir irade tarafından insana ne yapması gerektiğinin öğretildiği bir dünyada yaşıyorlarmış gibi algılanması durumunu, bir anlamda yanlış bilinç durumunu ifade eder (2011: 184).

oluşturduğu ve dini söylemleriyle de meşrulaştırdığı kozmik düzene geri dönmek yani susuzluğun olmadığı bereketli günlere dönmek ancak bu kozmik düzeni bozan, kesintiye uğratan yegâne neden olan ve "zındık" diye nitelendirdiği Gül öğretmenin dışlanması ve cezalandırılmasıyla mümkündür.

Fatma Kadın köylü kadınları eğer bu dediklerini yapmaz ve Gül öğretmene uymakta ısrar ederlerse de: "Allah sizi cezalandırmaz mı, başınıza taş yağmadığına şükredin, daha neler neler olacak bi görün" sözleriyle dile getirdiği ilahi azabın şiddetlenerek devam edeceğiyle tehdit etmektedir. Fatma Kadın'ın bu sözleri onun, dini kendi şahsi çıkarları için bir korku, bir ikna aracı olarak kullandığının başka bir delilidir. Gül öğretmene karşı gerekli tepkiyi vermedikleri, ona uydukları için Allah tarafından susuzlukla cezalandırıldıklarını ifade etmesi, temiz, saf ve cahil insanların dini duygularını kullanarak onları Gül öğretmene karşı kışkırtmaya çalışma gayreti olarak anlaşılabilir. Hatta "zındık" olarak nitelendirdiği Gül öğretmene uymak öyle büyük bir günah ki, bırakın susuz kalmayı Allah'ın başınıza taş yağdırmadığına şükretmeniz gereken, büyük bir vebaldir diye kadınları tahrik etmeye çalışmaktadır.

Fatma Kadın, bu korkularla hem insanları susuzluğun gerçek sebebi olan Ağa'nın Allah'ın verdiği suyu bile kendi şahsına ait olarak sahiplenmesini kamufle etmekte hem de yapılan bu haksızlıktan, zulümden bile çıkar sağlama becerisini göstermekte, Gül öğretmene karşı da bir tepki aracına çevirmektedir. Bu arada Ağa adamlarıyla çıkagelir. Kadınların Allah rızası için su istemelerine karşı da suyun kendi tapulu malı olduğunu iddia ederek, "eğer suya kavuşmak istiyosanız, yukardakine yalvarın" diye küstahça cevap verir. Ağa'nın "yukardaki" diye tarif ettiği, hiç şüphesiz Allah'tır. Ağa bu sözyle hem Allah'a karşı bir saygısızlıkta bulunmakta hem de ironik bir şekilde suyun Allah tarafından verilen bir nimet olduğu gerçeğini bizzat itiraf etmektedir. Buna rağmen Allah inançlı inançsız, müslüman kâfir diyerek ayırt etmeden bütün insanlara suyu bir nimet, bir lütuf olarak verdiği halde bu nimeti haksızca sahiplenerek köylüye zulmetmesi vicdansızlığının, zalimliğinin ve acımasızlığının diğer ifadesidir.

Ağa'dan aldığı bir talimatla Gül Öğretmen'in evine koşan Fatma Kadın'ı, Gül sıcak bir misafirperverlikle karşılar. Fatma Kadın: "Amanın sen bambaşkaymışsın meğer kaç kere niyetlendim bi hoşgeldine gideyim dedim ya, ayaklarım varmadı bu kapıya" diye başlayan giriş konuşmasının ardından, koynundan çıkardığı bir dizi altını:

"Ağa gönderdi" diyerek Gül'ün boynuna asmaya çalışır. Onda, bundan daha tenekelerle var diyerek Ağa'nın zenginliğini anlatmaya çalışır. Gül öğretmen: "Sus hayatta her şey olabilir ama bir öğretmenin namusu pazarlık konusu olamaz, bana milyonlar verseniz gene faydasız, efendinin metresi olmam ben, defol, defol, çabuk çık git burdan" diyerek Fatma Kadın'ı evinden kovar. Bu sahne öncelikle Fatma Kadın'ın gerçek yüzünü bir kez daha göstermesi ve Gül öğretmenin vazife aşkını ifade etmesi bakımından oldukça dikkate değerdir. Zira bu sahne, köyde hoca olarak bilinen, köylü kadınlara Kur'an dersi veren, onlara dini, diyaneti öğrettiğini zannettikleri ve kendisine saygı gösterip sözlerine değer verdikleri Fatma Kadın'ın, aslında dinden diyanetten ne anladığını ifade eden bir sahnedir. Bu sahneden bir kez daha anlamaktayız ki, Fatma Kadın dini, köylü kadınları yönlendirmek, onları kendi emel ve istekleri doğrultusunda harekete geçirmek için araç olarak kullanan bir "din tüccarı"ndan başkası değildir. Gül Öğretmen'in, Fatma Kadın aracılığıyla kendisine ahlaksızlık teklif eden Ağa'nın teklifini hiç düşünmeden reddetmesi ise onun meslek aşkı, vazife bilinci ve kendi çıkarlarını değil görevinin gereklerini düşünen kararlı bir kişilik olarak anlamak mümkündür. Daha ilk sahnelerde hem Köy İmamı'na hem de Doktor Kemal'e karşı öğretmenliği: "Ben bir geçim aracı olarak değil bir ideal, bir tutku olarak seçtim" sözünü haklılaştırırcasına Ağa'nın altın teklifini hiç tereddüt etmeden reddetmesini onun vazife bilincinin, samimiyetinin temsili olarak değerlendirmek mümkündür. Gül öğretmen: "Hayatta her şey olabilir ama bir öğretmenin namusu pazarlık konusu olamaz" diyerek öğretmenlik mesleğinin kutsallığına yaptığı vurgu, her meslekte olduğu gibi öğretmenlik mesleğinde de yazılı olmasa da bazı etik kurallar olduğunu, bu mesleği seçenlerin bu ahlaki kurallara gönülden sadakatini önemini vurgulaması olarak anlaşılabilir. Zaten bu ahlaki kurallara sadakatini: "Bana milyonlar verseniz gene faydasız, efendinin metresi olmam ben" diyerek, bir kadın hele hele öğretmenlik mesleğini seçmiş bir kadın için namusun ve iffetin önemini dile getirmektedir.

Ağa'nın suyu tamamen kesmesi üzerine İmam, Gül Öğretmen'e: "Köylü su için çok çaresiz kaldı, kepez pınarının suyu da tam kesilmiş, yağış olmazsa halleri çok kötüleşir, onun için yağmur duasına çıkmak istiyorlar" demesine, Gül Öğretmen: "İnsanların aciz kaldıkları hadiseler karşısında Allah'a sığınmalarını ve dua etmelerini anlardım, ben de yapıyorum fakat sizin gibi münevver hocalar yağmurun yağış sebeplerini onlara anlatsa, ormanın bu husustaki büyük rolünü izah etse daha iyi olmaz

mı, her halde bu yağmur duasından daha faydalıdır" diyerek karşılık verir. İmam da: "Şüphesiz, ama bugün bi hakikat karşısındayız, onlar sebep değil su istiyorlar, Allah'tan dileyelim, dua edelim, yağmur yağmasa bile huzura kavuşur onlar, bu dua onların maneviyatını yükseltir, zorluklar karşısında destek olur" diyerek duanın önemi ve işlevini izah eder. Mezkûr sahnede insanların yaşadıkları susuzluk karşısında yağmur duasına çıkmak istemesine Gül'ün: "İnsanların aciz kaldıkları hadiseler karşısında Allah'a sığınmalarını ve dua etmelerini anlarım, ben de yapıyorum" diyerek kendisinin de zaman zaman dua ettiğini ifade etmesi onu aşkın bir güce, bir üst iradeye yani Allah inancına sahip olduğunu anlatan bir delil olarak anlaşılabilir. Sonrasında ise: "Fakat sizin gibi münevver hocalar yağmurun yağış sebeplerini onlara anlatsa, ormanın bu husustaki büyük rolünü izah etse daha iyi olmaz mı, herhalde bu yağmur duasından daha faydalıdır" diye yağmur yağması gibi bir tabiat olayını duadan yani Allah iradesinden bağımsız bir biçimde kabul edip, onu sadece bir takım tabiat kanunlarından bilmesini hem Allah inancındaki zayıflığına hem de tabiatçılık denen natüralist veya belli şartların hep aynı sonuçlar doğurduğunu savunan determinist (Bulaç; 2012c: 2012) bir zihniyete sahip olduğunun ifadesi olarak yorumlamak mümkündür. İmam, Gül'ün bu yetersiz Allah inancına ya da natüralist ve determinist sözlerine karşı: "Şüphesiz ama bugün bi hakikat karşısındayız, onlar sebep değil su istiyorlar, Allah'tan dileyelim, dua edelim, yağmur yağmasa bile huzura kavuşur onlar, bu dua onların maneviyatını yükseltir, zorluklar karşısında destek olur" sözleriyle hem onun düşüncelerine değer vermekte hem de duanın önemi ve gerekliliğine dikkat çekmektedir. İmam, "dua edelim yağmur yağmasa bile huzura kavuşur onlar" ifadesiyle duanın önemini, insanın aciz kaldığı durumlar karşısında dua etmesi, onun aciziyetinin bir itirafıdır. Ayrıca bu sözler dua etmede asıl olanın insanın aciziyet yaşadıkları olaylar karşısında dayanacak bir zemin sağlaması, bu olayları anlamlandırması, vicdanın rahatlaması, huzura kavuşması, maneviyatının kuvvetlenmesi, yükselmesi ve zorluklar karşısında sığınacak bir imkân sağlaması gibi pek çok işleve sahip olduğu gerçeğini dile getirmiş olmaktadır. Bu Berger'in, Weber'den ödünç aldığı "teodisi"¹² kavramıyla ifade ettiği ve aslında yaşanan tüm olumsuzluklara dini bir anlam atfedilerek hayatı daha yaşanılabilir kılma

¹² Teodise; insanlara, başlarına gelen veya gördükleri korkunç deneyimleri anlamak için anlam sağlayan dini açıklamalardır (Okumuş; 2013104). Max Weber, "ilah-i adalet" demek olan "teodisi"yi dört rasyolen tipe ayırmıştır. 1- Bu dünyada karşılık 2- Öbür (ahiret) dünyada karşılık 3- Düalizm 4 Karma Doktrin (Berger, 2011: 123).

düşüncesini çağrıştırır (2011: 129-130). Başka bir sahnede Ağa'nın, Gül'e tutulmasına ve Gül'ün ona yüz vermemesine Fatma Kadın yeni bir oyunla karşılık vermek ister ve Ağa'yı da oynayacağı bu oyuna ikna eder. Buna göre Fatma Kadın, köyde Gül öğretmen hakkında dedikodu yayacak, köylü de Gül öğretmen'e saldıracaktır. Bu saldırılar karşısında da Gül doğal olarak Ağa'ya sığınacak ve böylece Ağa da emeline ulaşacaktır. Fatma Kadın: "Ağa gibi koca adama hırlamış bu öğretmen kendini ne sanıyor, alt tarafı bi eksik etek kime güveniyor, ağa kızar da köylüye sırtını çevirirse valla hepiniz aç kalırsınız, çocuklar artık Kur'an derslerine gelmiyor, o başı açık kadının öğrettikleriyle öbür dünyayı kazanabilirler mi, o öğretmen geldikten sonra bed bereket mi kaldı, kadınların kocası niye bi tuhaf oldu, öğretmen onları afsunladı, oynaşmaya başladı, öğretmen oynaş olmasa müslüman gibi giyinir, din, iman kalmadı, bu sübyanların günahı yarın analarının, babalarının olucak, yarın cehennemde yanmak istemiyorsanız, bu öğretmene haddini bildirmeniz lazım, din için, iman için, yürüyelim, kâfire haddini bildirelim" diye bağırarak arkasına topladığı kadınlı, erkekli kalabalıkla Gül Öğretmen'in üzerine yürür. Bu kalabalık, gözü dönmüş insan yığını sokakta yakaladığı Gül Öğretmen'i aralarına alarak acımasızca dövmeye başlarlar. Fatma Kadın ise: "Durun, durun, onu sopayla öldürelim, ellerimizi kirletmeyelim, hadi ne duruyorsunuz, erkek yok mu içinizde, ey ümmeti müslimin görün, evlatlarınız nasıl asi oldular, analarına, babalarına karşı geliyorlar, hep dinsizlik bunlar, koman karıyı koman, hep dinsizlik bunlar, koman bu karıyı koman" diyerek öfkeden kudurmuş kalabalığı iyice tahrik eder. Bu saldırıyı gören İmam uzaklardan koşarak gelir: "Durun, durun, nedir bu vahşet, sizde din, iman, merhamet yok mu hiç, çocuklarınızdan utanın, memlekette kanun var, sonra ilahi bir adalet var, Allah'tan korkun, dağılın hadi" diyerek azgın kalabalığı dağıtır. Bu görüntüler bir insanın kendi şahsi çıkarları, ihtirasları, tutkuları ve kirlî emelleri için insanların tertemiz dini duygularını, kutsal değerlerini nasıl pervasızca, keyfice hatta düşmanca kullanabileceğini göstermektedir.

Köylülerin yıllarca kendisine bir hoca olarak inandıkları, güvendikleri ve sözünü dinledikleri Fatma Kadın, aslında dini kendisi için bir çıkar aracı, kirlî işlerini örten bir paravan bir şal gibi kullanan bir şarlatan, bir din bezirgânı ve popüler tabirle bir yobaz olduğunu anlatan en önemli sahne olarak değerlendirmek mümkündür. Zira Fatma Kadın, Ağa'nın bile hayretle izlediği böylesi kirlî planı uygulaması dinin gücünün bilinenin hatta tahmin edilenin bile çok üstünde olabileceğini göstermektedir. Ayrıca

kişisel ihtirasların insanı nasıl şirazedenden çıkardığı, masum bir insana iftira atmak, namusuna dil uzatmak gibi alçakça saldırılar da dâhil olmak üzere nerelere kadar vardırılabileceğinin temsili olarak anlamak mümkündür. Fatma Kadın'ın insanların temiz dini duygularını istismar etmesine karşı Köy İmamı'nın varlığını ise aydın, olgun ve samimi bir din adamı olarak dinin gerçek yüzünü yansıtan her zaman bir denge unsuru olan, adaleti savunan vicdanın sesi ve temsilcisi olarak düşünebiliriz. Ayrıca İmam'ın "ilahi bir adalet var" ikazı yine Berger'in tabiriyle bir "teodisi" ifadesidir ki, bu dünyada yapılan iyililiğinde kötülüğünde ister dünyada ister ahirette olsun bir gün mutlaka Allah tarafından karşılığının tastamam verileceğine olan inancın dile getirildiği "adl-i ilahi" ye yapılan özel bir vurgu olarak anlamak mümkündür (2011:122). Filmin finalinde Fatma Kadın iki jandarma erinin arasında götürülürken, imam arkasından bakarak: "Eee... Allah kadir ve adil" diyerek yapılan kötülüklerin elbet bir gün hesabının sorulacağına olan inancının gerçekleşmiş olduğunu dile getirmektedir.

4. 4. Filmin Karakterleri

Modernliğin Temsilcileri	Gelenekselliğin Temsilcileri
Gül Öğretmen	Ağa
Doktor Kemal	Fatma Kadın
Köy İmamı	

Tablo 2. Modernliğin ve Gelenekselliğin Temsilcileri Olarak Filmin Karakterleri

Filmin ana karakteri şüphesiz Çakmaklı Köy'e atanan Gül öğretmendir. Gül öğretmen Genç Cumhuriyet'in yetiştirdiği modern genç Türk kızını temsil eder. Zira o Cumhuriyet'in en büyük ideallerinden olan modern okullarda yetişmiş, Cumhuriyet'in idealleriyle yoğrulmuş, bu idealleri benimsemiş ve kendisini bu idealleri toplumun geri kalanına özellikle de yeni nesillere anlatmak, tanıtmak ve benimsetmek gibi "kutsal" bir vazifeye adanmış idealist bir genç Türk kıızıdır. Osmanlı modernleşme çabalarının bir devamı olan eğitim alanındaki modernleşme hareketleri Cumhuriyet ideolojisinin en çok üzerinde durduğu alanların başında gelir. Zira aynı zamanda bilim çağı olarak da adlandırılan modern çağ, iyi eğitilmiş modern bireyler üzerinde yükselmektedir. Bunun için en başta yapılması gereken toplumun cehaletiyle mücadele etmektir. Bu da daha ziyade yeni nesilleri modern bir eğitim sistemiyle eğitmek ve modern değerlerle mücehhez bir şekilde yetiştirmektir. Bununla birlikte Erken Cumhuriyet döneminden

itibaren modernleşme adına yapılan tüm çalışmaların kentsel alanlarda sağlanan başarısı özellikle kırsal kesimlerde istenilen sonuçlarını hala vermiş değildir. Dolayısıyla kırsal alanlar Cumhuriyet döneminin ilerleyen yılların da bile modern değerlerle tanışmamış ve çok büyük oranda hala ağa, muhtar, imam ve şeyh gibi yerel güç odaklarının etkisinden kurtulamamıştır. Modernliğin nimetlerinden, Cumhuriyet'in kazanımlarından mahrum bu insanların, en önemli ihtiyacı eğitimidir. Çünkü eğitimle hem modernliğin değerlerini tanıyacaklar, hem bireysel olarak kendilerini yetiştirme fırsat ve imkânlarına kavuşacaklar hem de yerel güç odaklarının etkisinden kurtulacaklardır. İşte böylesine “kutsal” bir idealin gerçekleşmesi de ancak Gül Öğretmen gibi Cumhuriyet'in idealleriyle yoğrulmuş, kendini buna adanmış eğitim neferlerinin varlığıyla mümkün olabilecektir.

Gül Öğretmen kendisini böyle yüce bir davaya adanmış aydın, genç, idealist ve kararlı bir Cumhuriyet kızını temsil etmektedir. Çakmaklı Köyü'ne gitmek için geldiği tren istasyonunda beklerken ilk kez perdeye yansıyan Gül Öğretmen'in üzerinde modern bir kıyafet vardır. Gömlek, yelek ve etekten oluşan bu sade kıyafeti ayaklarındaki sandaletle tamamlanmış ve arkada toplanmış siyah saçlarıyla modern Türk kızını simgelemektedir. Kararlı sözleri, keskin, tavizsiz tutumu ve vazife aşkıyla bütünleşmiş tavrıyla modernleşme yolunda canla başla çalışmaya adanmış genç bir Cumhuriyet öğretmeni canlandırmaktadır. Gül Öğretmen karakteri aslında Cumhuriyet'in tüm eğitim neferlerinin bir temsilidir.

Diğer bir karakter ise Çakmaklı Köy'ün Ağa'sıdır. Ağa aslında köyün yegâne su kaynağını bile kendi tapulu arazimden çıkıyor diye sahiplenerek, köylüyü kendisine mecbur etmiş bir zalimdir. Zira en temel insani ihtiyaçlardan ve ilahi bir lütuf olan suyu sahiplenmek suretiyle tüm köylüyü en zayıf yerinden yakalayarak onlar üzerinde tam bir hâkimiyet kurmuştur. Bu hâkimiyetini sürdürmek için sahiplendiği suyu bir şantaj unsuru olarak kullanmakta bunu ihlal edenleri de köy meydanında kendinden izinsiz kuyudan bir testi su aldı diye acımasızca dövdüğü kadın ya da filmin sonlarında havuzundan izinsiz bir sürahi su alan çocuğa arkasından bir adamının ateş ederek öldürmesi gibi insanlık dışı muamelelerle cezalandırmaktadır. İnsanın en hayati ihtiyacı olan suyu bile kendi tapulu arazimden çıkıyor diyerek sahiplenmesi, insanlara karşı acımasız ve keyfi tavrı, elindeki gücü şahsi çıkarları ve ihtirasları için kullanan Ağa, geleneksel hayatın özellikle kırsal alanda var olan güç ilişkilerinin somutlaşmış

temsilidir. Bu güç ilişkileri özellikle merkezi idareden bağımsız olunca kontrolsüz, keyfi, hukuksuz ve acımasız bir hale bürünmekte diğer insanlara zulmetme aracına dönüşmektedir.

Başka bir karakter ise Doktor Kemal'dir. Doktor Kemal, sorumluluk sahasında Çakmaklı Köyü'nün de bulunduğu bir kasabada doktordur. Doktor Kemal de tıpkı Gül öğretmen gibi Cumhuriyet'in yetiştirdiği modern ve aydın bireydir. Doktor Kemal, Gül Öğretmen'in, Ağa ve Fatma Kadın gibi özellikle kırsal alanda gücü elinde bulunduran geleneksel güç odaklarıyla mücadelesinde ona büyük destek verir. Doktor Kemal, hem doktor olarak Ağa da dâhil olmak üzere mesleki prensiplerin gerektirdiği şekilde herkese karşı vazifesini yaparak hem de bir aydın olarak modern değerlere sahip bir Cumhuriyet neferi olarak Gül Öğretmen'in yanında yer alarak modernleşme çabalarının taşıyıcısı olur.

Köy İmamı, aydın bir din adamı karakterini canlandırmaktadır. İmam, Ağa'nın tüm zulümlerine bir din adamı olarak cesaretle karşı koymaktan çekinmez. Bir din adamı olarak dinin gerektirdiği şekilde doğru bildiğini anlatan, yanlışlara karşı da cesaretle itiraz eden modern bir din adamını temsil etmektedir. Dinin gerektirdiği gibi doğruları eğip bükmeden söyleyen, kendi çıkarlarına göre değil dinin emirlerine göre hareket eden bir anlamda dinin aydınlık yüzünü temsil eden karakterdir.

Fatma Kadın ise tıpkı her dönemde her güç sahibinin yanında bulunan ve ona yaranmak için olmadık işler yapan çıkarıcı bir karakteri temsil etmektedir. Fatma Kadın, Ağa'ya yaranmak onun maddi gücünden istifade etmek için gerek ona köyün en güzel kızlarını ayarlayan gerek onun yaptıklarını dini açıdan meşrulaştırmak isteyen ve gerekse Ağa'ya karşı gelenleri dini söylemlerle korkutan, caydıran köyün geleneksel kadın din hocasını canlandırmaktadır. Gelenekselliğin en büyük sığınağı olan din daha doğrusu dinin özellikle meşrulaştırıcı gücü, Fatma Kadın gibi kimseler tarafından sürekli istismar edilmekte ve insanların saf dini duyguları sömürülmektedir. Burada en büyük görev dini istismar eden din tüccarlarına düşmektedir. Fatma Kadın bir anlamda din tüccarı bir karakteri temsil etmektedir.

4. 5. Görüş Noktası

Filmde görüş noktası olarak iki sahneyle anlatılmaya çalışılacaktır. İlk sahne Gül Öğretmen'in Çakmaklı Köyü'ne geldiği ilk gün misafir olduğu Köy İmamı'nın evindeki

sahnedir. Köy İmamı Gül'ü misafir etmekte, ona köy hakkında nasihatler vermektedir: "Hanım kızım burda daha elim hadiselerle karşılaşacaksın, bi kadına göre bunlara tahammül etmek güç olacak, isterseniz yol yakinken bu işten vazgeçin" der. Gül de: "Hayır, buraya vazife yapmaya geldim ve vazifemi yapıcım mücadeleden kaçarsak insan olmamızın ne kıymeti kalır" diyerek kararlılığını bir kez daha vurgular. Gül'ün bu kararlılığı, insan olmanın gerçek anlamının karşılaştığı zorluklardan kaçmak değil bilakis bu zorluklarla mücadele etmek olduğunu vurgular. Çünkü insan uğruna mücadele ettiği değerleri ve kutsallarıyla insandır. İşte insanı hayata bağlayan ve insan olmak bilincine ulaştıran bu kutsal mücadeledir. İmam ise ısrarlarına devam eder: "Sizi anlıyorum evladım ama bir kadına göre değil burdaki ağır şartlar" sözlerine Doktor Kemal de: "Üstelik hastasınız, sıhhatinizi de düşünmeniz lazım" diyerek destek verir. Gül Öğretmen ise: "Çok geç burayı, buranın insanlarını, Ağa denen zalimi gördükten sonra, düşünemem kendimi, benim savaşım bugün başlıyor, karanlık yok olana, güneş doğana kadar kavgam var, bu yola adadım kendimi ben" sözleriyle kararlılığını tekrar tekrar ifade eder ve hem İmam'ın hem de Doktor Kemal'in tüm ısrarlarına rağmen kararından asla dönmez. Bu kutsal mücadele onun için; "burayı, buranın insanlarını, Ağa denen zalimi gördükten sonra düşünemem kendimi" sözleriyle vurguladığı gibi artık daha da vazgeçilmez bir hal almıştır. Çünkü Gül, bu masum insanları ve onlara zulmeden Ağa gibi zalim bir insanı gördükten sonra, köyden kaçmayı bir insana hele hele kendisi gibi idealist birisine asla yakıştıramaz. Aksine bu zalimle savaşmak ve masum insanlara bir ışık olmak, Gül için artık eskisinden de daha anlamlı, daha kutsal ve kaçınılmaz bir görevdir. İmam Efendi ise "Allah yardımcın olsun evladım" diye bu kararlılık karşısında dua etmekten başka çaresinin kalmadığını ifade eder. Gül, İmam'a önce teşekkür eder, sonra da özür diler. İmam'ın özrünün sebebini sorunca da: "Bu köye gelirken sizler hakkında peşin kanılarım vardı, bana mani olacak bir yobaz olarak görüyordum sizi, kavgaya hazırdım" der. Bu sözleriyle Gül Öğretmen, giriştiği mücadelede yani geleneksellikle modernlik adına girilen bu mücadelede kendisini ne gibi zorlukların beklediğini bilerek kararlılıkla hareket ettiğini vurgulamaktadır. Bununla birlikte "sizler hakkında peşin kanılarım vardı, bana mani olacak bir yobaz olarak görüyordum sizi" diye aslında peşin hükümlerle hareket ettiğini de itiraf etmektedir. Zira genel olarak dindar insanlar veya din adamları modernleşme mücadelesinin önünde hep bir engel olarak görülmüş, onlar dini kendi şahsi çıkarları adına paravan olarak

kullanan, cahil ve yobaz kimseler olarak takdim edilmiştir. Buna rağmen Gül, inandığı değerler adına bu insanlarla yani yobaz, din tüccarı insanlara karşı mücadele etmek için, "kavgaya hazırdım" sözüyle ne kadar kararlı olduğunu ifade etmektedir. Gül öğretmenin bu sözleri karşısında hiç şaşırmayan İmam, olgun bir tavırla: "Anlıyorum, umumiyetle bu böyle oluyor ve sonra çatışma başlıyor, ben din adamıyım, insanları aydınlatmak vazifem benim, benim yerim sizin yanınız, Allah size yardım etmeyi emrediyor, Peygamberimiz bir kelime öğretilene kul olmayı buyuruyor, müslümanlık anlayıp iman edenlerin dinidir" diye, gerçek ve aydın bir din adamının ağzından duyulması gereken sözler söyler. İmam bu sözleriyle esasen İslam Dini'nin; eğitimi, öğretimi, medeniyeti, modernliği, insanca yaşamayı teşvik etmekte olduğunu anlatmak istemekte ve Gül Öğretmen'in önyargılarının da ana kaynağı olan dinin temsilindeki yanlışlıklar, gelenekle iç içe geçmiş ve dinle de meşrulaştırılmış bir takım keyfi yorum ve uygulamaların aksine İslam'ın modernleşmeyi teşvik ettiği hatta savunduğunu ifade etmektedir. Bu sözlerden hareketle de modernleşmenin asıl savaşının iddia edildiğinin aksine dinle değil dinin istismar edilmesiyle, dini istismar eden yobazlarla, din bezirgânlarıyla olduğu sonucuna ulaşmak olasıdır. İmam'ın bu anlamlı ve samimi sözlerine karşı Doktor Kemal hemen ayağa kalkarak: "Hocam sizler çoğalsanız sonra Türkiye'nin mutlu geleceğine el ele koşsak" diye karşılık verir. Doktor Kemal bu sözleriyle dinin ve dini doğru anlayan, anlatan ve yaşayan din adamlarının bu kutsal mücadelede, modernleşme mücadelesinde ne kadar önemli bir rol oynayabileceğini ifade etmektedir. İmam da: "O gün gelecek evladım, biz şimdi yarını bırakıp bu güne bakalım, hanım kızım burda kalmaya azimli" diyerek öncelikle yapılması gerekenlere dikkat çeker.

Diğer sahne ise Fatma Kadın'ın evinde geçer. Fatma Kadın, etrafına topladığı kadınların yanından ayrılarak Ağa'nın yanına giderek: "Bitecek bi işin mi vardı civanım" diye sorar ve Ağa'nın: "Şu öğretmen başımıza dert oldu" diye yakınmasına da: "Senin gönlün isterse o saç başı açık zındığı sepetlersin, bize gidelim sana bi hediyem var" diyerek teselli etmeye çalışır. Birlikte girdikleri Fatma Kadın'ın evinde Ağa, Fatma Kadın'a hala Gül Öğretmen'den yakınmaktadır. Bu arada Fatma Kadın: "Bırak şimdi bunları, hele bi tane daha parlat da aklın başına gelsin, elimde sana layık körpe bi parça var, acele etme bastır bakalım paraları, hıhhh bu paraya kurtarmaz aslanım, kız ipek gibi daha on dokuzunda, içerde seni bekliyor" diyerek, yaptığı gerçek işi ifşa etmektedir. Bir

bütün olarak bu sahne ve ifade ettiği sözler, Fatma Kadın'ın asıl yüzünü göstermesi bakımından oldukça dikkate değerdir. Zira mezkûr sahne Fatma Kadın'ın köy kadınlarına din adına, iman adına anlatmış oldukları dini nasihatlerin aksine aslında Ağa'ya yordakçılık eden, düzenbaz ve çıkarıcı birisi olduğunu göstermektedir. Ağa'ya: "Bırak şimdi bunları, hele bi tane daha parlat da aklın başına gelsin" sözleriyle de onu masadaki rakıyı içmeye teşvik etmektedir. İslam Dini'nde içilmesi haram olan içkinin, bir hoca hele hele kadın bir hoca tarafından teşvik edilmiş olması oldukça dikkate şayan bir durum olsa gerektir. Zira din tarafından haram kılınan ve kesin bir şekilde yasaklanan içkinin, o dini öğrettiğini iddia eden bir hoca tarafından teşvik ediliyor olması, o hocanın ya dini tam olarak bilmediği ya bildiği halde onu önemsemediği ya da kendi çıkarı için onu kullandığı şeklinde yorumlanabilir. Ayrıca yine bu sahne Fatma Kadın'ın, Ağa'nın köydeki en büyük destekçisi, gönül eğlendiricisi olduğunu, ona köyün genç ve güzel kızlarını ayarlayarak da gerçek kişiliğini yansıtmaktadır. Ağa'yı rakı içme konusunda teşvik eden Fatma Kadın, aslında dini yaşayan, onu çevresindekilere öğreten birisi olmaktan ziyade dini kendi çıkarları için bir paravan olarak kullanan bir din tüccarıdır. Zira halkın karşısında hoca kesilen Fatma Kadın, kapalı kapılar ardında dinin haram kıldığı içki içmeyi açıkça teşvik etmekte ve yine dinin haram saydığı nikâhsız beraberlik demek olan zinaya da hem aracılık hem de kendi evini tahsis etmesi, onun aslında dindar değil tam aksine kendi çıkarları için dini kullanan bir din tüccarı olduğunun delili olarak anlaşılabilir.

Bu iki sahne aslında filmin ana temasına uygun ve bu temayı en iyi özetleyebilecek sahnelerdir. Çünkü bir tarafta modernliğin temsilcileri olan Gül Öğretmen, Doktor Kemal ve İmam Efendi yer alırken diğer tarafta ise gelenekselliğin temsilcileri Ağa ve onun yardımcısı olan Fatma Kadın yer almaktadır. Modernliğin temsilcileri olan birinciler doğru bildikleri yolda yürüme konusunda kararlılık ve toplum için fedakârlıktan bahsederken, ikinciler ise şahsi çıkar, zevk ve ihtiraslarından bahsetmektedir. Neticede bir tarafta modernliğin olumlanması diğer tarafta ise gelenekselliğin yerilmesi gibi gizil bir anlam oluşturulmaktadır.

4. 6. Mizansen ve Gerçekçilik

Aramızdaki Düşman, mizansen ve gerçekçilik olarak filmsel anlamda başarılı olduğunu söylemek oldukça zor bir filmidir. Doğu anlatı geleneklerine uygun bir Türk

Sineması örneği olarak digetik bir üsluba sahip bir filmidir. Doğal ortamların kullanılması ücra bir köyün görsel anlatımını desteklemekle birlikte oyuncuların rollerinde oldukça sığ bir oyunculuk sergilemeleri dikkat çekmektedir. Gül Öğretmen seslendirmesi sesin sahibiyle ses arasındaki farklılığın sırtmasına iyi bir örnek olarak verilebilir. Gül Öğretmen'in tren istasyonunda bavulunun üzerine oturmuş Tosun'un gelmesini beklemesi sanki trenden uzun süre önce inmiş, orada beklemekte olan bir yabancı algısı oluşturmaktadır. Bu algı tren raylarının ve istasyon binasının görüntüleriyle de gerçekçi kılınmaya çalışılmıştır. Gül Öğretmen'in, eline bavulunu alarak Tosun'la birlikte yaya olarak yola koyulması bir sonraki sahnede bir hayli yol almış olduğu vurgusu yapılmaktadır. Onların ıssız bir arazide yürümleri, yürümekten bitkin düşmüş bir halde görüntülenmeleri ve nihayet Gül Öğretmen'in bayılması hem yaya olarak çok uzun bir süre dağ, bayır demeden yürüdüklerini vurgulamakta hem de sahneyi gerçekçi ve inandırıcı kılmaya hizmet etmektedir.

Gül Öğretmen'in Çakmaklı Köyü'nde karşılaştığı ilk görüntü olan Ağa'nın bir kadını köy meydanında dövme sahnesinde ise kadının kucağındaki çocuğuyla zavallı hali gerçekten Ağa'nın kuyusundan su aldığı izlenimi vermektedir. Ağa'nın kadını acımasızca dövmesi ise bu algı veya izlenimi gerçekçi kılmaya matuf bir görüntüdür. Yine Ağa'nın bağırmasıyla herkesin evlerine kaçışması, Gül'ün köyün ortasına yalnız ve çaresiz kalışı Ağa'nın köylüyü ne kadar korkuttuğunu ve sindirdiğini anlatmaktadır. Çiçek hastası olan bir kadının yer yatağındaki bitkin görüntüleri kadının gerçekten hasta olduğunu vurgulamaktadır. Kadının çocuklarının korku dolu bakışları, kucağındaki bebeğini Gül öğretmene uzatarak ona emanet etmesi, başı yana düşerek ölme mizansenini, çiçeğin öldürücü ve bulaşıcı bir hastalık olduğunu ima etmektedir. Devam eden sahnede ise cesedinin Ağa'nın adamları tarafından yatağıyla birlikte sarılarak yerde sürüklenerek taşınması, mezarının kireçlenmesinin gerektiğinin ifade edilmesi ve Köy İmamı'nın mezarı başında dua ederken, çocukları, Gül Öğretmen ve Doktor Kemal'in duaya eşlik etmesiyle gerçekçi/inandırıcı kılınmaya çalışılmaktadır.

Başka bir sahnede Ağa'ya Fatma Kadın'ın evinde ilişkiye girdiği Gülsüm'den çiçek hastalığı bulaşma mizansenini ise onun yatağa düşmesi sonrasında Doktor Kemal'i çağırarak muayene etme görüntüleriyle gerçekçi ve inandırıcı kılınmaktadır. Bir gün Gül öğretmenin öğrencilerinden Nazif, Ağa'nın havuzundan bir testi su almaya gider. Nazif elinde testiyle Ağa'nın evinin duvarından içeriye atlar ve testiye havuzdan

doldurup koşarak oradan uzaklaşırken arkasından Ağa'nın adamlarından birisinin ateş açması sonucu yere düşer. Önce tekrar ayağa kalkmaya çalışır ama başaramaz ve başı yere düşerek ölür. Nazif'in bu ölüm mizansenini Gül Öğretmen ve okul arkadaşlarının Nazif'in başında ağlaşmaları ve Gül Öğretmen'in Ağa'ya katil diyerek seslenmesiyle gerçekçilik kazandırılmaya çalışılır. Aynı şekilde akşam aralarında Gül Öğretmen'in de bulunduğu köylü kadınların Kur'an okuma görüntüleriyle iyice inandırıcı kılınmaktadır. Gül Öğretmen'in Fatma Kadın'ın kışkırtmasıyla köylüler tarafından linç edilme sahnesinin de Köy İmamı'nın yardıma koşarak çılgın kalabalığın linç etmesinden kurtarması ve Doktor Kemal'in Gül Öğretmeni muayene edip iğne yapma görüntüleriyle gerçekçi ve inandırıcı kılınmaya çalışılmıştır. Yine Ağa'nın Gül Öğretmeni kaçırmaya çalışırken bir adamının, vurulma mizansenini onun evin merdivenlerinden düşerek yuvarlanmasıyla, Ağa'nın Doktor Kemal tarafından kayalıklardan aşağıya atılma sahnesi de kayalıklardan düşen bir cismin uzak çekimle görüntülenmesiyle ve Ağa'nın düştüğü yerdeki kanlı görüntüleriyle gerçekçi kılınmaya çalışılmıştır.

4. 7. Filmin Değerlendirilmesi

Aramızdaki Düşman, Cumhuriyet Modernleşmesi'nin en büyük ideallerinden olan ama aradan geçen yıllara rağmen bir türlü istenilen başarıya ulaşamadığı temel eğitimin, toplum tabanına yaygınlaştırılma mücadelesini konu alan bir filmidir. Bu ideal aynı zamanda modern değerlerin, Cumhuriyet ilkelerinin ve devletin hâkimiyetinin ülkenin en ücra köşelerine ulaşmasını da beraberinde getirecek bir idealdir. Kentlerde kısmen de olsa sağlanan başarının kırsal alanlara uzanması ancak ülkenin yetiştirdiği modern eğitim almış, idealist, yüreği insan sevgisiyle dolu "aydın" eğitim neferleriyle mümkün olabilecektir.

Filmin başkarakteri olan Gül Öğretmen Cumhuriyet'in yetiştirdiği, modern eğitim almış, idealist, yüreği insan sevgisiyle dolu bir eğitim neferidir. Memleketin ücra bir yeri olan Çakmaklı Köyü'ne gözünü kırpmadan gitmiş her türlü olumsuzluğa, Ağa denilen zalimin tehditlerine boyun eğmemiş idealist bir eğitim neferidir. Gül öğretmeni bu kutsal mücadelesinde Doktor Kemal ve Köy İmamı yalnız bırakmaz. Hep birlikte köyün zalim Ağa'sına ve onun yordakçısı din tüccarı Fatma Kadın'a karşı amansız bir mücadele verirler. Bu amansız mücadelede modernleştiricilerin başarıya ulaşmış olduğu, filmin final sahnelerindeki görüntülerle vurgulanmaktadır.

5. KÜLTÜREL MODERNLEŞME (ÇALIKUŞU) (1966)

5. 1. Filmin Konusu

Reşat Nuri Güntekin (1889-1956)'in, 1922'de yazmış olduğu aynı adlı romanından sinemaya aktarılan ve bir Osman F. Seden filmi olan "Çalıkuşu" aslında tipik bir Yeşilçam melodramı özelliklerini taşır. Zira genel olarak melodram: "bir yandan birleşmenin, karşılıklı iletişim ve anlayışın mümkün olduğu vaadini canlı tutar, diğer yandan da bu vadin gerçekleşme ihtimalini sürekli kesintiye uğratar" (Abisel vd; 2013: 65). Çalıkuşu'nda melodram filmlerinin en bariz özelliklerinden biri olan imkânsız bir aşk öyküsü, bu aşkın önüne peş peşe çıkan engeller ve çekilen acılar filmin ana konusunu teşkil etmektedir.

Osmanlı Ordusu'nda süvari binbaşı olan Nizamettin Bey, eşini kaybettikten sonra kızı Feride'yi İstanbul'daki teyzelerinin yanına gönderir. İstanbul'a gelen Küçük Feride'nin ilk yılları büyükannesinin yalısında geçer. Yaramaz ve çok hareketli bir kız olan Küçük Feride, İstanbul'da da yaramazlıklarını sürdürür ve büyükannesinin yalısında olmadık haylazlıklar ve yaramazlıklar yapardı. Yalıdaki büyük küçük herkesin kendisinden "illallah" ettiği Küçük Feride, bütün akraba çocuklarıyla da kavgalıdır. Yalnız Besime teyzesinin oğlu olan Kâmuran'a karşı anlaşılmaz bir çekingenliği ve cesaretsizliği vardır. Kâmuran uslu, ağırbaşlı ve yaşça da Feride'den büyüktür. Küçük Feride, bir gün haylazlık ve yaramazlıklarından "illallah" ettirdiği büyükannesini kaybeder. Bu sıralarda tesadüfen İstanbul'da bulunan babası Nizamettin Bey, Küçük Feride'yi teyzelerinin yanında bir "sığıntı gibi" bırakmak istemez. Sonra da elinden tuttuğu gibi Küçük Feride'yi uzun yıllar yatılı okuyacağı "ikinci bir aile yuvası" olacak Fransız Mektebi'ne yazdırır. Küçük Feride okula başladıktan kısa bir süre sonra babasını da kaybeder.

Çok hareketli bir kız olan Küçük Feride haylazlık ve yaramazlıklarına okulda da devam eder, kimsenin cesaret edemeyeceği olmadık işler yapardı. Meselâ her teneffüs okullarındaki ağaca tırmanır ve daldan dala atlardı. İşte bunu gören bir muallim onu "bu kız insan değil çalıkuşu" diye bağırması ve o günden sonra Feride'nin adı "Çalıkuşu" olarak kalmıştır.

Teyze çocukları olan Feride ile Kâmuran küçüklüklerinden beri genelde birbirleriyle kavga ederdi. Ama ikisinin esas ilişkisi Feride'nin yine bir ağacın üstündeyken bir akşam Kâmuran ile Neriman adında dul bir kadının konuşmalarını

duymalarıyla başlar. Bu günden sonra Kâmuran Feride'den korkmaya başlar ve ona, bu olayı kimseye anlatmaması için hediyeler gönderir. Fakat bu hediyeler Feride'yi kızdırıyordur. Bir yaz Feride Tekirdağ'a başka bir teyzesinin yanına gider. Teyzesinin kızı Müjgân, Feride'nin çok sevdiği, ağırbaşlı, Feride'ye ailede tek söz geçirebilen ve abla diye hitap ettiği birisidir. Müjgân, Feride'nin Kâmuran'ı sevdiğini anlar ve her zaman Feride'nin ağzından Kâmuran'la ilgili laf almaya çalışır. Kâmuran, Feride'nin ardından o yaz Tekirdağ'a teyzesine gider. Bir gün salıncakta sallanırken Kâmuran Feride'ye evlenme teklif eder ve sonra da nişanlanırlar.

İstanbul'a döndükten bir süre sonra Kâmuran, memuriyetini yapmak için amcasının yanına Avrupa'ya gitmeye karar verir. Bu zorunlu ayrılık ikisi için de çabuk geçer. Fakat düğüne birkaç gün kala hiç beklenmedik bir olay olur. Feride, bahçede dolaşırken kapının önünde siyah çarşafli bir kadın görür ve o kadın Feride'ye Kâmuran'ın Avrupa'da başka bir kadını sevdiğini söyler. Yanında Kâmuran'ın yazdığı mektupları getirir. Bu olayı öğrenen Feride derhal evi terk eder ve kendi hayatını kurmak için muallime olarak Anadolu'ya gitmeye karar verir.

İstanbul'dan çıkmadan önce Feride annesinin dadısı olan Gülmisal Kalfa'nın evinde kalır. Bir müddet sonra Bursa'nın Merkez Rüştüyesi'nde Coğrafya ve Resim muallimliğine tayin edilir. Fakat Feride Bursa'ya gittiğinde bir başkasının da aynı göreve atandığını görür. Feride, maarif müdürünün teklifiyle Bursa yakınlarında Zeyniler Köyü'nde muallimliğe başlar. Feride önceleri hiç sevmediği o can sıkıcı ve karanlık yeri alıştıktıça sevmeye başlar. İlk zamanlar mektebin geleneksel kadın hocası Hatce Hanım'la ters düşerler. Ama zaman içinde hem Hatce Hanım'a hem de mektebe alışır ve öğrencileriyle de iyi ilişkiler kurar. Öğrencilerinin arasında Munise adında bir kız onu çok etkilemiştir. Bir gün Munise bir kabahat işler ve babası onun üzerine yürüyünce evden kaçır. Karlarla bir gün boğuşuktan sonra Küçük Munise, Feride'ye sığınmaya karar verir. Feride bu olay üzerine, Munise'nin babasından da izin alıp onu evlatlık edinir.

Günün birinde Maarif Müdürü İbrahim Hilmi Bey okullarını ziyaret eder. İbrahim Hilmi Bey ahırdan bozma bu okulu gördüğünde burada ders yapılamayacağını söyler ve okulu kapatmaya karar verir. Feride'ye ise başka bir okula tayin edeceğini söyler. Feride, yılsonunda okulu kapatıp Maarif Müdürü'nün yanına gittiğinde müdür ona açıkta yer olmadığını söyler. Ama müdürün odasında eski bir arkadaşını görüp,

onunla Fransızca konuşmaya başlayınca, İbrahim Hilmi Bey onu Darülmuallimat'a Fransızca muallimi olarak tayin eder. Bir müddet sonra Çanakkale Rüştiyesi'ne tayin edilir. O çevrenin en zengin ailesinin kızlarının öğretmenliğini yapan Feride, kızın da isteğiyle konağa davet edilir. Fakat bu davetin sebebi başkadır. Konağın sahibi Nerime Hanım'ın amcasının oğlu Yüzbaşı İhsan, Feride'yi beğenmiştir. Davetin esas sebebi evlenme teklifidir. Fakat Feride bu teklifi reddeder.

Daha sonra Kuşadası'na tayin edilen Feride için tam her şey yoluna girmişken, muharebe başlar ve okul, kumandanlığın emriyle hastaneye dönüştürülür. Feride, daha önce Zeyniler'de tanıştığı Miralay Hayrullah Bey'i, burada tekrar görür. Onun ısrarı sonucu hastane de hemşirelik yapmaya başlar. Feride, burada muharebede ağır yaralanmış ve ameliyat edilmiş olan Yüzbaşı İhsan Bey'le karşılaşır. Feride hem İhsan Bey'e acıdığı hem de Kâmuran'ı unutmak için, Yüzbaşı İhsan Bey'e bu kez kendisi evlenme teklifi eder, fakat bu kez de İhsan Bey evlenme teklifini reddeder.

Bir gün Feride, manevi kızı Munise'yi kaybeder. Onu toprağa vermenin üzüntüsü ile uzun süre kendine gelemez. Onun bu durumuna çok üzülen Hayrullah Bey, kızı gibi sevdiği Feride'yi yanına alır. Bu olaydan sonra Feride artık Hayrullah Bey'in yanında kalmaya başlar. Fakat Feride'nin Hayrullah Bey'in yanında kalması halk tarafından hoş karşılanmaz ve ikisi hakkında dedikodu çıkartırlar. Bunun üzerine Hayrullah Bey dedikoduları engellemek için Feride ile evlenir. Feride ise evlenmeyi kabul ederken hayatında tek sevdiği kişi olan Kâmuran'dan da ayrılmış oluyordur. Bunu anlayan Hayrullah Bey, ölümünden önce Feride'den İstanbul'a gitmesini ister ve Feride'ye Kâmuran'a iletmesi için bir mektup verir. Hayrullah Bey, yazdığı mektupta Kâmuran'a Feride'nin kendisini ne kadar sevdiğini yazar. Ayrıca mektubun içine Feride'nin günlüğünü de koyar. Feride, Hayrullah Bey'in vasiyeti üzerine İstanbul'a gider. Kâmuran'da evlendiği kadını kaybetmiştir. Ayrıca Kâmuran evlense bile yalnızca Feride'yi sevmiştir. Kâmuran günlüğü okuyunca Feride'nin de kendisini sevdiğini anlar. Böylece Feride ve Kâmuran çektikleri bunca acıdan ve kaybettikleri uzun yıllardan sonra birbirlerine kavuşur.

5. 2. Mekânsal Betimleme

Çalığışu, Osmanlı İmparatorluğu'nun son döneminde geçmekte olan bir aşk öyküsüdür. Öncelikle filmin ilk sahnelerinde Feride'nin babası Nizamettin Bey'in görevi

icabı bulunduğu yerden annesinin hastalığı için İstanbul'a dönüşleri anlatılır. Çöl şartlarında yapılan zorlu yolculukla başlayan film, o dönemin zorlu yaşam şartlarını ve askerlik mesleğinin gerektirdiği fedakârlıkları yansıtmaktadır. Feride'nin İstanbul'da yaşadığı mekân olan büyükannesinin yalısı ise onun haylazlık ve yaramazlıklarla dolu çocukluk yıllarının geçtiği yerdir. Büyükannesinin ölümünden sonra Feride'yi babası Nizamettin Bey, bir Fransız koleji olan Notre Dame De Sion'a verir. Yatılı olarak öğrenim gördüğü bu kolejde Feride uzun yıllar kalacak ve ilk gençlik yıllarını geçirdiği bu kolej adeta onun ikinci yuvası olacaktır. Babasının elinden tutarak okula gelen küçük Feride'yi önce okulun devasa kapısı karşılar. Perdeye yansıtılan devasa kapı ve onun görkemli dış duvarı hem Feride'nin küçük dünyasına, hem de aslında bütünüyle Feride'nin ait olduğu, içinden çıktığı topluma tamamen yabancısıdır. Zira bu görkemli duvar tüm görselliğiyle başka bir dine ve onun kültürüne aittir. Duvarın ve genel olarak okul binasının mimari yapısı, hele duvarın en üst kısmını oluşturan üçgen bloğun tepesine yerleştirilmiş olan kocaman haç işareti zaten bu başkalığı açıkça vurgulamaktadır. Büyük ve görkemli olduğu kadar küçük Feride'nin tedirginliği ve şaşkınlığından onun için soğuk ve yabancı bir yer olduğu anlaşılan duvarın arkasında onları bambaşka bir dünya ve başka bir dinin -inançlarının gereği giydikleri özel kıyafetleriyle- temsilcileri olan rahibeler -Hıristiyan dinine mensup ve manastırlarda yaşayan bakire kadınlar- karşılar. Bu rahibe eğitimci bize burasının mektep olmakla birlikte doğal olarak da dini bir kurum olduğunu ifade etmektedir. Osmanlı topraklarında kurulan yabancı misyoner okulları, Kanunî Sultan Süleyman'ın verdiği imtiyazlar sonrasında Fransa'dan gelen Cizvitlerin 1583'te Galata Saint Benoît Kilisesi'ne yerleşerek burada açtıkları mektebe kadar uzanan köklü bir tarihe sahiptir (Yorulmaz; 2010: 172, Duman; 2012). Böylece daha 1500'lü yıllardan itibaren açılmaya başlayan ve imparatorluğun son dönemlerine kadar artarak devam eden yabancı okullarda öncülük Fransızlara aitti. Ağırlıklı olarak İstanbul'da olmak üzere imparatorluk coğrafyasının hemen her yerinde açılan yabancı okullar genellikle kilise denetiminde olan misyoner okullarıdır. İmparatorluk genelinde Cumhuriyet'e kadar Fransızlarla birlikte Amerika, İngiltere, İtalya ve Almanya gibi devletler de okullar açmış ve yaygın bir eğitim ağı kurmuşlardı. İmparatorluk genelinde açılan diğer yabancı okullar gibi Fransız okulları da tamamen misyonerlik emelleriyle açılmışlardı ve genel olarak da Fransız Katolik Kilisesi'nin denetimindeydi (Sezer; 1999: 172-173). Küçük

Feride'nin yatılı olarak verildiği okul da İstanbul'daki bu Fransız okullarından birisidir. Okul müdiresinin Küçük Feride'yi babası Nizamettin Bey'in elinden alıp Sir Aleks'i'ye - okuldaki görevli bir rahibeye- teslim etmesi, daha doğrusu Nizamettin Bey'in bir baba olarak kendi öz evladını terbiye etmek ve yetiştirmek için bir rahibeye gönüllü olarak, kendi elleriyle bizzat teslim etmesi daha doğrusu etmek zorunda kalması bir dönemin zihinsel karmaşa, çelişki ve zıtlıklarının ifadesi olarak da okunabilir. Nizamettin Bey gibi münevver birisinin burasının bir kilise okulu olduğunu veya yabancı bir dine, yabancı bir kültüre ait olduğunu bilmemesi düşünülemez. Zira Nizamettin Bey bir Osmanlı subayıdır. Okumuş, eğitilmiş ve aydın birisidir. Bu okulların amaçlarını, şartlarını pekâlâ biliyor olmalıdır. Ama buna rağmen kızı Feride'nin eğitimi için bu okulu tercih etmiş olması, okulun iyi bir eğitim verdiğine ve istikbalin artık bu okullarda olduğu yönündeki kuvvetli inancı olsa gerekir. Bununla birlikte Nizamettin Bey'in bu tercihi yabancı okulların yerli alternatiflerinin yetersizliği de etkili olmuş olabilir. Her şeye rağmen Nizamettin Bey'in bu tercihi dönemin zihinsel karmaşasının, çelişkilerinin ve modernleşme sürecinde yaşanan kültürel ve toplumsal yabancılaşmanın açık bir temsili olarak değerlendirmek mümkündür.

Okul müdiresinin çağrısı üzerine gelen Rahibe Sir Aleks'i'nin müdire hanımın odasının kapısını açma sahnesi, küçük Feride için açılan yeni bir dünyanın, adeta geri dönüşü olmayan bir yolculuğun başlangıcıymış gibi bir izlenimi uyandırmaktadır. Bu yeni dünya aslında modernleşme yolunda zorunlu bir aşamaymış gibi sunulan yapay bir dünyadır. Bu dünyada yer alan bir kimse yani modern bir birey, iyi bir okulda mümkünse modernleşmenin beşiği olan ecnebilerin açmış olduğu bir okulda eğitim almalıydı. Bu algı ve ön kabul, modernleşme ile Batılılaşmanın eş anlamlı tutulduğu topyekûn modernleşme anlayışın da bir ifadesi olarak okunabilir. Bu niyet zaten filmin ilerleyen sahnelerinde göreceğimiz gibi bir devlet yetkilisinin ağzından: "Fransız kültürünü zorunlu tutacaksın bu memlekette azizim" diye açıkça ifade edilecektir. İmparatorluk son demlerini yaşamaktadır ve bu süreç imparatorluk insanını öylesine etkilemiş ki; Nizamettin Bey'in şahsında imparatorlukta yaşayan her hangi bir Müslüman'ın kendi öz evladını bir kilise okuluna ve öğretmenlerine teslim etmesinde artık bir beis görmeyecek hatta bununla gurur duyacak kadar hissizleştiğinin ve kendi değerlerine yabancılaştığının temsili olarak değerlendirmek mümkündür. Bu aynı zamanda modernleşme sürecinde yaşanan kültürel yozlaşmanın hatta yabancılaşmanın

toplumumuz tarafından -özellikle devlet memurları- içselleştirildiğinin bir ifadesidir. Feride'nin babası Nizamettin Bey bir Osmanlı subayıdır ve zorunlu olarak çıktığı seyahatler bazen yıllarca sürebilmektedir. Nizamettin Bey, bir taraftan eşinin vefat ettiğinde olduğu gibi geleneksel dini inançlarının tezahürü olarak dini inancının gereklerini yerine getirirken, diğer taraftan biricik varlığı olan kızını, Hıristiyan Dini'ni yayma ve benimsetme misyonu doğrultusunda yabancı bir devletin açmış olduğu misyoner okuluna vermekte sakınca görmemektedir. Nizamettin Bey'in bu tercihi modernleşmenin herşeyden hatta dini inançlardan bile üstün tutulduğu, tercihin modernleşmeden yana kullanıldığı toplumsal bir zihniyetin tezahürü olarak okumak mümkündür. Babasına sarılarak vedalaşan küçük Feride'nin bir babasının arkasından, bir rahibe Sir Aleksî'nin yüzüne bakışı arasında yaşadığı gelgitler o küçük dünyadaki büyük şaşkınlığın ve çaresizliğin ifadesidir adeta. Zorunlu olarak rahibe Sir Aleksî'nin uzattığı eli tutmasıysa bir anlamda onun girdiği yeni dünyanın ilk durağının temsili olarak anlaşılabilir. Okul müdiresi baş rahibenin küçük Feride'yi Sir Aleksî'ye teslim ettikten sonra ayağa kalkarak arkasındaki duvarda yukardan aşağıya doğru sarkan halatı çekerek o devasa duvarın tepesindeki çanı çalması ise adeta cephede kazanılan yeni bir mevzinin ifadesiydi. Çan sesi ise metaforik olarak yaşanan bu sevincin dünyaya haykırılması ve atılan zafer naraları olarak değerlendirilebilir. Okulun koridorlarında rahibe Sir Aleksî'nin elinden tutarak ilerleyen küçük Feride'nin etraftan gelen Fransızca sesleri anlayamamasıyla daha da katlanan çaresizliğini, küçücük yüzünden okumaksa hiçte zor değildi. Bu çaresizlik rahibe Sir Aleksî'nin Feride'nin çenesini sıvazlayan şefkatli eliyle adeta giderilmek istenmekteydi. Sir Aleksî'nin Feride'ye göstermiş olduğu bu şefkati bir annenin yetim bir kıza göstermiş olduğu sevgi temelli şefkat şeklinde yapılan bir davranış olarak okunabileceği gibi, okulun temel varlık nedeni olan yabancı bir dinin ve yabancı bir devletin misyonerlik amacına matuf karşı cephede kazanılan bir zaferin tezahürü olarak memnuniyet temelli bir sevinç gösterisi olarak okumak da mümkündür.

Nişanlısı Kamuran'ın sadakatsizliğine kızarak, onu hatta İstanbul'u terk etmeye karar vermesi Feride'nin yaşayacağı maceralarla dolu çok zorlu bir dönemin ilk adımındı. Evden ayrıldığı ilk geceyi bir yakınlarında geçiren Feride, ertesi gün Eyüp'te oturan annesinin dadısı Gülmisal Kalfa'nın yanına gidecektir. Feride'nin teyzesinin geniş ve görkemli konağını terk edip, Eyüp'te oturan Gülmisal Kalfa'nın mütevazı evine

gidişi adeta yeniden eskiye, modernden geleneksele dönüşün işareti olarak düşünülebilir. Zira konak hem rahatlık hem de işlevsellik bakımından modernliğin temsil edildiği mekânlar olarak değerlendirilirken, tam aksine Eyüp semti hem ismini aldığı Hz. Peygamber'in sahabelerinden Ebu Eyüp El Ensar-i Hazretlerini çağrıştırdığı hem de eski İstanbul'un muhafazakârlığını sürdürdüğü yani eski İstanbul'u temsil ettiği için gelenekselin ifadesi olarak değerlendirilebilir. Eyüp Sultan Camii ve mezarlığından perdeye yansıtılan görüntüleri de bu çağrışımı pekiştirme gayreti olarak anlamak mümkündür.

Feride'nin atandığı Zeyniler Köyü, tipik bir Anadolu köyüdür. Fakirliğin, imkânsızlığın, ihmal edilmişliğin mekânı olan ücra bir köydür. Mektep ise ahırdan bozma ahşap bir yapıdır. Zeyniler Köyü mektebine “bismillahirrahmanirrahim” diyerek ilk adımını atan Feride'nin, öğretmenlik hayatı da başlamış olur. Hatce Hanım, Feride öğretmene üst kattaki odasını gösterirken, kullanılmadığı için tozlanan ve örümcek bağlayan odayı: “Oda bu sene boş kaldı ya, tozlanmış, örümceklenmiş, sabah erkenden temizlerim inşallah... burasını mektep medrese görmüş hocalar otursun diye yaptılar, bizi de aşağı attılar” diye hayıflanarak anlatır. Hatce Hanım bir elinde fener diğer elinde ise hiç bırakmadığı tesbihiyle odanın içinde ilerleyerek pencerenin ahşap kepengini açar. Odanın penceresi mektebin de içinde yer aldığı caminin haziresine bakmaktadır. Feride hayretle ve korku dolu gözlerle hemen pencereye yaklaşır. Korkudan yutkunan Feride'yi Hatce Hanım teselli etmeye çalışır: “Zeyniler kabristanı kızım, hepimizin gidiciği yer, insan sağlığındaiken alışmalı, işte himmeti hazır ve nazır olsun Zeyni Baba, şu selvi var ya onun altındaki türbede yatar, her akşam gider kandilini yakarım başucunda” der. Feride'nin: “Ben de geleyim seninle” diye verdiği cevaptan memnun olan Hatce Hanım: “İyi olur hoca hanım, gelir gelmez ziyaretin onu da memnun eder” der. Elindeki fenerle Hatce Hanım önde, Feride arkada mezarlıktan geçerek Zeyni Baba'nın türbesine gelirler. Türbenin aralık olan ahşap kapısını ardına kadar açan Hatce Hanım sandukanın başucuna kadar ilerler. Feride ise türbenin kapısında yani sandukanın ayakucunda bekler. Sandukanın başucuna kadar giden Hatce Hanım, Feride'ye doğru dönerek: “Köyde biri öleceği zaman Azrail Aleyisselam ilk önce Zeyni Baba'ya misafir olur, o zaman bu kandiller kendiliğinden söner” diye Zeyni Baba'nın kerametlerini anlatır. Sonrasında da Feride'ye dönerek: “Ne duruyorsun hoca hanım oku, oku da ne muradın varsa yerine gelsin” diye onu ikaz ve teşvik eder. Feride

sandukaya yaklaşır ve ellerini açarak dua etmeye başlar: “Zeyni Babacığım ben küçük cahil bir çalığışuyum, sana nasıl dua edeceğını bile bilmeyen ufak bi çalığışu, Zeyni Baba işittim ki sen, yedi sene güneş görmeden burada çile doldurmuşsun, seni o senelerin çilesine, acısına katlandığım o melek sabrından bana da ver Zeyni Babacığım, inlemeden ağlamadan çilemi doldurayım.” Feride'nin duasına Hatce Hanım da gözyaşlarıyla âmin demektedir.

Bu sahnede perdeye yansıyan görüntüler ve kullanılan ifadeler bizim toplumumuzun dini hayatına ve dini inançlarının gündelik hayatına etkisini anlamamız açısından son derece zengin ipuçları taşımaktadır. Evvela cami demek sözlüklerde yer alan en basit anlamıyla "Müslümanların ibadet etmek için toplandıkları yer" (TDK Güncel Türkçe Sözlük) olmaktan çok daha geniş anlama sahiptir. Özellikle tarihimizde camiler ve çevreleri toplum hayatının en canlı ve "toplumsal ilişkilerin üretildiği" (Göle; 2012: 24) mekânlar olmuştur. Şehirler bu camilerin etrafında kurulmuş çarşı, pazar (Bulaç; 2012a: 154) gibi toplum hayatının en hareketli mekânları camilerin etrafında oluşturulmuştur. Bununla birlikte camiler kendi içlerinde de pek çok farklı işleve sahipti. Camiler aslında tam anlamıyla bir külliye demektir. Külliye ise sözlük anlamıyla "bir caminin çevresinde cami ile birlikte kurulmuş medrese, imaret, sebil, kitaplık, hastane vb. yapıların bütünü" (TDK; Güncel Türkçe Sözlük) demek olup toplumsal hayat için de vazgeçilmez mekânlardı. İşte külliye içersinde bu mekânlarla birlikte Zeyniler Mezarlığı'nda olduğu gibi mezarlıkta bulunabilir. Muhtemelen bir cami müştemilatı olan mektebin penceresi de Zeyniler Köyü mezarlığına ve Zeyni Baba'nın türbesine bakmaktadır. Mezarlıklar bizim toplumumuzda rastgele seçilmekten ziyade aynen Hatce Hanım'ın söylediği gibi "hepimizin gidiciği yer" inancı ve bilinciyle, insanın dünyanın aldaticılığına kanmaması, her daim ölüm gerçeğini, ahiret ve hesap gününü hatırlatması için insanların gözünün önünde olacak şekilde özellikle seçilmiş mekânlardır (Bulaç; 2012b: 63). Zira yine Hatce Hanım ifadesiyle "insan sağlığındaiken alışmalı" ve ona göre hayatını ve davranışlarını tanzim etmelidir. İşte genelde tüm müslüman toplumlarda özelde ise bizim toplumumuzda mezarlıkların toplumun her daim görebileceği bir yere yani göz önüne yapılmasının en önemlisi sebeplerinden birisi belki de İslam Dini'nin getirdiği bu ölüm ve ahiret inancının gerçekliğidir. Hatce Hanım'ın pencereden bakmakta oldukları mezarlıkta: "İşte himmeti hazır ve nazır olsun Zeyni Baba, şu selvi var ya onun altındaki türbede yatar" diyerek

Feride'ye, Zeyni Baba'nın mezarını işret eder. Özellikle "işte himmeti hazır ve nazır olsun Zeyni Baba" diyerek mezarlıkta meftun zata büyük bir saygı göstermesi, yine müslüman Anadolu insanının dini önderlere, hacı, hoca, şeyh ve dervişlere büyük önem vermesinin bir tezahürü olarak değerlendirilebilir. Bu saygı ve önemin gereği olarak da onların mezarlarına, yatırlarına ve türbelerine büyük saygı gösterirler. Bununla birlikte dini inançlarının hilafına, onlara çok büyük keramet de atfederler. İşte Hatce Hanım'ın "himmeti hazır ve nazır olsun Zeyni Baba" sözü de atfedilen bu büyük kerametlere yapılan vurgu olarak kabul edilebilir. Zira Hatce Hanım'ın Zeyni Baba'ya atfettiği bu büyük keramet, aslında onun şahsında Anadolu insanının -özellikle de kadınların- türbelerde meftun zatlara, insanların yardımına koştukları, her türlü ihtiyaçlarını giderdikleri yönündeki batıl inançlara ne kadar inanıp güvendiklerinin bir tezahürü olarak değerlendirilebilir. Böylesi batıl inançların müslüman toplumlarda ne kadar derin kökleri olduğunu, yine Hatce Hanım'ın: "Her akşam gider kandilini yakarım başucunda" sözünde görebiliriz. Hatce Hanım'ın "Köyde biri öleceği zaman Azrail Aleyhisselam ilk önce Zeyni Baba'ya misafir olur, o zaman bu kandiller kendiliğinden sönüverir" diyerek Zeyni Baba'ya ne kadar büyük bir önem ve keramet atfettiğinin bir başka delili olarak ele alınabilir. Zira Azrail Aleyhisselam'ın ölmüş birisine misafir olması dini hiç bir delili ve geçerliliği olmayan batıl bir inanıştır. Bu batıl inançlar müslüman toplumlarda o kadar yaygındır ki, adeta dinin özünün önüne geçmiş ve asıl dini unutturmuş, neticede de özellikle bizim toplumumuz da geleneksellik dindarlığın önüne geçmiştir. Buradan hareketle Osmanlı rejimi için Berkes'in (2000: 116), kullandığı "dinsellikten çok geleneksellik" özelliği gösterdiği tespitini, toplumumuz için de düşünebiliriz.

Feride'nin de "ben de geleyim seninle" diyerek Hatce Hanımla birlikte Zeyni Baba'nın türbesini ziyaret etmesi bizim toplumumuzda türbe ve yatırlara verilen önemin, gösterilen saygının bir başka ve yaygın tezahürü olarak okunabilir. Türbeye girdiklerinde ise Hatce Hanım'ın Feride'ye "ne duruyorsun hoca hanım oku, oku da ne muradın varsa yerine gelsin" diye onu ikaz etmesi yine bizim toplumumuzda türbeler ve yatırlara haddinden fazla değer atfedilmesinin bir sonucudur. Zira dinimizde en temel inançlardan birisi de hayrın da şerrin de Allah'tan olduğuna inanmaktır. Fani olan insanlardan hele hele kim olursa olsun ölmüş bir kimseden bir şey istemek ve beklemek Allah'a şirk koşmak anlamına gelebilecek çok tehlikeli bir ifade hatta en büyük günahdır. Ama gelenekler öylesine toplumumuza sirayet etmiştir ki, din bile bu

gelenekleri ve batıl inançları maalesef tamamen yok edememiştir. Hatta zaman zaman gelenek ve batıl inançlar dinden öylesine beslenmiş, din kisvesine bürünmüştür ki, gerçek dinin yerine geçerek kökleşmiştir. İşte bu sahne buna bir örnek olarak okunabilir. Zira Feride gibi yabancı bir okulda okumuş modern eğitim almış ve modern bir kadın olarak takdim edilen birisi bile Zeyni Baba'nın türbesinde ellerini açarak: “Zeyni Babacığım ben küçük cahil bir çalığışuyum, sana nasıl dua edeceğini bile bilmeyen ufak bi çalığışu. Zeyni Baba işittim ki sen, yedi sene güneş görmeden burada çile doldurmuşsun, seni o senelerin çilesine, acısına katlandığın o melek sabrından bana da ver Zeyni Babacığım, inlemeden ağlamadan çilemi doldurayım” diyerek dua edebilmektedir. Bu bile tek başına toplumumuzda dinin ve dinin yerine geçmiş, din kisvesine bürünmüş geleneksel inançların, batıl inançların toplum katmanlarındaki derin köklerine işaret etmektedir.

5. 3. Filmin Anlatısı

Ana temanın içerisine sinmiş olan, gerek konunun geçmiş olduğu dönem itibariyle sıradan sayılabilecek, gerekse filmin vermeye çalıştığı ideolojik mesajlara temel teşkil edebilecek bir takım unsurlar bizim için incelemeye değer verileri oluşturmaktadır. Çalığışu, Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönemlerinde yaşanan bir aşk hikâyesi olmakla birlikte aslında bir dönemin zihinsel çelişkilerini ve toplumsal özelliklerini de yansıtmaya bakımdan son derece zengin bir içeriğe sahiptir. Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönemlerini yansıtan bir eser olan "Çalığışu", aynı zamanda modernleşme çabalarını da alt metin olarak ele almaktadır.

Filmin başlarında yer alan ve Feride'nin önce annesinin ve daha sonra büyük annesinin ölümünü konu edinen epizotlarda, ölüm gerçeği vurgulanmak istenmektedir. Büyükannesinin cenazesinin başında kuran okuyan kadınların yer aldığı sahne hem geleneğin bir yansıması hem de dini bir ritüelin temsil edilişi olarak göze çarpar. Zira cenazenin başında Kur'an okumak özellikle bizim toplumumuzda dini ritüel olarak gelenekselleşmiş köklü bir davranıştır. Perdeye yansıyan bu dini içerikli davranışı, toplumumuzun hala geleneksel değerlerine ne kadar bağlı olduğunun bariz bir ifadesi olarak okumak mümkündür. Ölen kişinin arkasından okunan Kur'an onun aslında geçici bir dünyadan ebedi bir âleme gidişin de ifadesidir. İnsanın hayatta yani bu dünyada muvakkaten kaldığı, asıl önemli olanın öbür dünya olduğu inancının bir temsilidir. Bu

sahne aynı zamanda ünlü Rus yönetmen Einsenstein'in sinema sanatına kazandırdığı - mezar ve karalar bürünmüş ağlayan bir kadın görüntüsünün yan yana ya da arka arkaya verilmesiyle seyircide "dul bir kadın" algısı oluşturması örneğinde olduğu gibi- sinemasal görüntülerin seyirciyi, salt imgelerin ötesinde daha geniş düşünmeye sevk eden ve perdeye yansımadağı halde kendi zihinlerinde yeni bir anlama kavuşan, düşünsel derinlik olarak kabul edilebilir (Özçınar Eşli; 2012: 92). Bu köklü inanç esasında İslamiyet'in temel kabullerinden de birisidir. İslam Dini'nin Amentüsü'ndeki altı şarttan birisi de öldükten sonra dirilmeye yani "ahiret hayatının varlığına" inanmaktır. Dolayısıyla ölen kişinin başında Kur'an okumak dini bir görev telakki edilerek toplumumuzda hala uygulanmakta olan köklü bir gelenek ve dini ritüeldir. Annesinin ölüm sahnesinin hemen ardından gelen sahne ahiret inancını daha da pekiştirmektedir. Çünkü söz konusu sahnede bir mezarlık, mezar taşları ve mezara bırakılan cesedin üstüne dökülen toprağın akışı yer almaktadır ki, bu sahne tam olarak işte artık burası yani mezar, insan için bu dünyanın sonu öbür dünyanın başlangıcı olduğu mesajını çok güçlü bir biçimde vermektedir. Dini inançların -en azından halk inancı olarak- toplumumuzda ne kadar köklü ve belirleyici olduğu mesajı bu iki sahneyle daha ilk baştan verildiği rahatlıkla ifade edilebilir. Hatta ilerleyen sahnelerde göreceğimiz gibi baş rahibenin kendisine babasının ölüm haberini verirken zorlanmasından babasının öldüğünü anlayan Küçük Feride'nin "anladım efendim hepimiz bir gün öleceğiz" diye cevap vermesi de toplumumuzda ölüm ve ahiret inancının ne kadar köklü olduğunun ifadesi olarak anlaşılabilir.

Hem annesini hem de büyükannesini kaybeden küçük Feride'ye sahip olacak başka bir kimsesi kalmadığı, teyzelerinin yanında da "bir sığıntı gibi" bırakmak da istemediği için babası tarafından yatılı bir okula verilir. Babası o günün şartları gereği ve Küçük Feride'nin istikbali için, bir Fransız kolejini tercih etmiştir. Okulda geçen gençlik yılları Feride için bir ideale dönüşecektir. O, aldığı eğitimle hem iyi bir yabancı dil öğrenmiş hem de memleket evlatlarını yetiştirecek idealist bir muallime adayı olmuştu. Nişanlısı Kamuran'ın sadakatsizliğine kızarak, onu hatta İstanbul'u terk etmeye karar vermesi Feride'nin yaşayacağı maceralarla dolu zorlu bir dönemin ilk adımıydı. Evden ayrıldığı ilk geceyi bir yakınlarında geçiren Feride, ertesi gün Eyüp'te oturan annesinin dadısı Gülmisal Kalfa'nın yanına gidecektir. Feride, Gülmisal Kalfa'ya başından geçenleri ve bundan sonra yapacaklarını anlatmış olmalı ki, Gülmisal

Kalfa'nın nasihatlerine ve "...sonra sen nasıl gidersen bi başına o dediğin yerlere" ikazına karşı, elinde rulo halinde tuttuğu diplomayı göstererek şu cevabı verir: "Elimdeki diplomayı boş yere mi verdiler bana, çalışır ekmeğimi kendim kazanırım." Gülmisal Kalfa'nın ikazlarına devam etmesine karşılıklıta Feride: "O erkek işi bu erkek işi böyle diye diye geri kalmışız biz. Kadın da cemiyette vazifesini yapacak kalfa" diyerek filmin belki de en önemli mesajını vermektedir. Bu mesajı modernleşmenin en temel iddialarından birisi olan kadın erkek eşitliği daha doğrusu kadının toplumda temsil edilme biçimini ön plana çıkarma gayreti olarak okumak mümkündür. Çünkü geleneksel toplumların en belirgin özelliklerinden birisi de kadınların evde kalması, toplumsal işlevinin sadece ev işleri ve çocuk yetiştirme eksenli olarak sınırlandırılmış olmasıdır. Bunun aksine modernliğin en etkili olduğu ve belki de en başarılı olduğu noktalardan birisi tam da burasıdır. Modernliğin savunucularına göre modern toplumlarda kadın artık eskisi gibi evde kalmamalı, topluma hizmet noktasında erkeklerle birlikte ve omuz omuza çalışmalıdır (Yavaşgel; 2014: 123). Kadınların geri planda olduğu hiçbir toplum tam anlamıyla modernleşmiş sayılamaz. Dolayısıyla da Feride'nin "o erkek işi bu erkek işi böyle diye diye geri kalmışız biz. Kadın da cemiyette vazifesini yapacak kalfa" sözleri, Osmanlı toplumunda kadının toplumdaki geleneksel yerini anlamamıza imkân verdiği gibi aynı zamanda Osmanlı kadınının modernleşme konusundaki tutumunu, modern bir toplumdaki işlevlerini yapma konusundaki kararlılığını da anlamamıza yardımcı olur. Ayrıca bu sözler medeniyet yarışında bizim neden geri kaldığımızı, neden modern batı toplumlarının medeniyet seviyesine bir türlü erişemediğimizi de gayet açık bir dille "o erkek işi bu erkek işi böyle diye diye geri kalmışız biz" vurgusuyla anlatmaktadır.

Memleketin eğitim kadrosunda vazife almak için Maarif Vekâleti'ne giden Feride'nin, vekâlette müşahede ettiği bir olay onun tanıklığında aslında imparatorluğun bürokratik ve idari yapısının ne denli işlemez hale geldiğini anlatmaktadır. Feride'nin vekâlette karşılaştığı söz konusu bu olay, yetkili bir zatın makam odasında yaşanan - aslında imparatorluk sathında yaşanan genel idari karmaşanın bir temsili olarak- rutin diyaloglardan birisidir. Makamın sahibi zat masasında oturmakta, masanın hemen yanında makama onay için evrak getirmiş olan beş memur ayakta durmakta ve sıranın kendisine gelmesini beklemektedir. Makamın sahibi zat önüne gelen evrakları tek tek eline alır ve aldığı her evrakı hiddetle masanın üstüne doğru savurarak memurları

azarlar: "Noksan, bu da noksan, bu da noksan." Sonra da ayağa kalkar ve memurlara doğru sınırlı bir şekilde: "Bütün muamelat usul bakımından sakat, malul, muallel; olur rezalet değil efendim, bu ne laubaliliktir, bu ne cehalettir" diyerek yürür. Memurlar bir yandan amirlerinin azarlarını korkuyla dinlerken, diğer yandan da masadan aşağı savrulan evrakları toplamaya çalışmaktadırlar. Makamın sahibi zat bağırmaya devam ederek ve: "Sizinle mi uğraşcaz yoksa ilme irfana mı hizmet edicez, gözüm görmesin çekilin karşımdan hadi" diyerek memurları odasından kovar. Feride'nin tanıklık ettiği bu olay bize imparatorluğun bürokratik düzeninin artık işe yaramaz, işlemez ve devam edemezliğini gösterme amacına yönelik ilginç bir sahne olarak değerlendirilebilir. Çünkü Maarif Vekâleti gibi bir devlet için son derece önemli bir bakanlığın memurlarının bile iş bilmeyen, işine gereken hassasiyeti göstermeyen kişilerden oluştuğu intibası verilmektedir ki, bununla da adeta "eğer Maarif Vekâleti bile böyleyse diğer devlet kurumlarının halini varın siz düşünün" denilmek istenmektedir. Devletin bir bakanlığında yaşanan böylesi keşmekeş, iş bilmezlik, özensizlik ve umursamazlık ancak modernleşmemiş, çağdışı yani geleneksel bir devlette olabilir. Modern bir devlette herkes ne yapacağını çok iyi bilir. Herkes kendi işinin uzmanıdır ve işine de gereken hassasiyeti gösterir. Yine modern bir devlette işler bir saat gibi düzenli ve muntazam işler; bir keşmekeşlik, keyfilik ve acemilik de yaşanmaz. Zira modern dönemin en büyük örgütlenme biçimi olan devlet "insanların nerdeyse bütün ilişkilerinde çok etkili bir koordinatör" olduğu gibi bürokrasisi üzerinde de mutlak hâkimdir (Okumuş; 2005: 135). Bu sahne aslında bize geleneksel bir devletin nasıllığını resmetmek ister gibidir. Devlet denen soyut kavramın geleneksel halini gözümüzde canlandırmakta, onu ete kemiğe büründürerek somutlaştırmak istemektedir. Tabiatıyla böylesi somutlaştırmanın tersinin de yani iş bilmezliğin, keyfiliğin, umursamazlığın olmadığı; işlerin bir saat gibi tıkır tıkır işlediği herkesin işini hakkıyla yaptığı memurların kendi işinde uzmanlaştığı bir devlet ise modern ve ideal bir devlettir gizil algısını dile getirmek istemektedir.

Yaşanan bu ibretlik olayı kapıdan izleyen Feride, memurların makamdan kovulmasının ardından nihayet makamın sahibi tarafından fark edilir. Makamın sahibi yetkili zat Feride'ye döner ve: "Siz ne istiyorsunuz hanım?" der. Yanına geldiği Feride'nin peçeli olan yüzüne bakarak: "Muallimelik mi ?" diyerek ikinci soruyu sorar. Feride peçesinin altından heyecanı gözlerinin parıltısına yansımış bir şekilde sadece "evet" diyebilir. Makam sahibi zat kameraya doğru yürüyerek: "İstida nerde, nerde

istida" diye sorularına devam eder. Ne denilmek istenildiğini anlamayan Feride elindeki diplomayı göstererek: "Diploma mı efendim?" diyerek cevap verir. Makam sahibi zat asık yüzle Feride'ye döner ve yüzüne bakarak: "Allah Allah, diplomayla istida arasındaki farkı bilmezler sonrada muallimelik isterler" der ve eliyle de ret işareti yapar. Sonra aynı kızgınlıkla arkasında bulunan Feride'ye yüzünü dönmeden eliyle işaret ederek: "Kalem-i kaydiyeye, kalem-i kaydiyeye" der. Kısa bir sessizlikten Feride'nin yine yetkili kişinin ne demek istediğini anlamadığı anlaşılmaktadır. Makam sahibi zat yüzünü iyice ekşiterek ve hiddetle "kalem-i kaydiyeye" diyerek hem bağırmakta hem de eliyle şiddetle dışarıyı işaret etmektedir. Feride üzgün ve çaresizce dışarıya doğru yürürken, adam Feride'nin arkasından seslenir: "Dur bakalım, nereye istiyorsun muallimelik ha" der. Feride mahcup bir eda ve kısık bir sesle "şey Anadolu'ya" diye cevap verir. Adam önce hıh diyerek arkasını dönerek bir kaç adım atar. Ama birden gerisin geri dönerek şaşkınlıkla "ne Anadolu'ya mı dedin, Allah Allah" diyerek hayretlerini ifade eder. Bu hayret ifadesi aslında İstanbul ile Anadolu kavramlarının içerdiği anlama, bugün bile geçerli olan örtük, örtük olduğu kadar da yoruma açık iki ayrı dünya algısına vurgu yapmaktadır. Zira İstanbul başkent olmanın yanında merkezi, güveni, zenginliği, rahatı ve modernliği temsil etmekteyken; Anadolu çevreyi, güvensizliği, çileyi, yoksulluğu ve gelenekselliği temsil etmektedir.

Feride, kalem-i kaydiyede de benzer muameleyle karşılaşmaktadır. Oradaki yetkililerden birisi -elinde salladığı tesbihiyle, etrafa emirler yağdıran tavırlarından ve diğer memurların ona karşı davranışlarından anlaşılmaktadır ki, bu kişi orada muhtemelen amir pozisyonundadır- Feride'ye:"Allahümmesalliala, Allahümmesalliala, Anadolu'ya kendiliğinden talip olanı da hiç görmemiştım. Şükür yetiştirene, gösterene Ya Rabbi, Aman Allah'ım" diyerek daire memurlarından Şahap Efendi isminde birisini çağırır. Şahap Efendi hemen koşarak gelir ve amirinin önünde saygıyla eğilerek elini önce göğsüne, ardından da dudaklarına ve başına götürür, ceketinin önünü ilikleyerek buyurun efendim der. Bu tür bir davranış ve tazim gösterisi dönem itibariyle kendisinden büyüklere, medyun-u şükran emaresi olarak yapılan bir tür abartılı saygı gösterisidir. Adam:"hanım kızımızı al, derhal istidasını muacceleyeti mümkün ve müstaceliyeti azimeyle yaz getir" diyerek bu görevi ona verir. Feride ve Şahap Efendi odadan çıkarken adam arka planda hayretler içinde konuşmaya devam etmektedir:

"Allah Allah... Allah Allah... Anadolu'ya gitmek istiyor ha... öle mi... Allah Allah... Allah Allah... Fesüphanallah..."

Odadan çıkan Feride ve Şahap Efendi gittikleri her kalemden: "Bi istida daha yaz, bi istida daha yaz", "bugün git yarın gel", "bayramdan sonra gel", "her istediğin şey istediğin dakkada olmaz hanım, biz burda Devlet-i Aliye'ye hizmet ediyoruz", "bugün git aybaşında gel", "ramazanda gel" gibi umursamaz, ilgisiz ve insanı canından bezdirici cevaplar alırlar. Böylesi nezaketsiz ve umursamaz tavırlar, zaman zaman günümüzde de karşılaştığımız kamu kurumlarındaki bürokratik hantallığın, kokuşmuşluğun ve umursamazlığın geleneksel kökenleri olarak değerlendirilebilir. Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönemlerine dair olayları ele alan film, mezkûr sahnelere özellikle yer vermiş olmasını imparatorluğun hukuken olmasa da zihnen ve fiilen bitmiş olduğunun vurgulanması olarak değerlendirmek mümkündür. Zira bir memleketin devlet bürokrasisinin bu kadar lakayt, bu kadar sorumsuz, bu kadar ciddiyetsiz ve hantal (Çaha; 2008: 85) oluşunu ancak o memleketteki devlet otoritesinin zafiyetiyle açıklanabilir. Bu durumu belki de Atatürk'ün Osmanlı sivil bürokrasisine karşı olumsuz bakışının (Heper; 2010: 103) temel nedenlerinden birisi olarak anlamak mümkündür.

Tüm bu olumsuzluklara, bürokratik hantallığa ve umursamazlığa rağmen Feride, sonunda Bursa Vilayeti Merkez Rüştüyesi'ne "coğrafya ve resim" öğretmeni olarak tayin edilir. Bu tayinle artık Feride o çok sevdiği eğitim ordusuna katılmış ve öğretmen olmuştu. Memleketin içinde bulunduğu keşmekeş, başıboşluk ve bürokratik hantallık Feride öğretmeni, Bursa'da da rahat bırakmaz. Önce Rüştüye'de çalışan Huriye Hoca'nın hışmına uğrar: "Hanım hanım biz buraya saçımızı süpürge ederek geldik, ekmeğimi elimden almak için... kim bilir kaç kişiyle fingirdeştin" diye kendisine hakaret edilir. Bu hakaret aslında toplumsal yapımızın anlaşılması açısından ipuçları taşımaktadır. Evvela "saçımızı süpürge ederek" sözü bizim toplumumuzda kadının yeri ve konumunu açıklıkla ifade etmek için sıkça kullanılan bir deyimdir ve kadınların her türlü zorluğa, imkânsızlığa, çaresizliğe ve haksızlığa meydan okuyarak ayakta kaldığına, çektiği çilelere gönderme yapmak için kullanılan bir kavramdır. İkinci olarak "ekmeğimi elimden almak" sözü de toplumumuzda çok sık kullanılan bir başka deyimdir. Zira ekmek, sözlüklerde yer alan en basit anlamıyla "tahıl unundan yapılmış hamurun fırında, sacda veya tandırda pişirilmesiyle yapılan yiyecek" (TDK; Güncel Türkçe Sözlük) olarak anlaşılmaktan daha ziyade, çok daha genel bir kavram olarak rızık, kazanç, meslek gibi

pek çok anlamı da karşılamaktadır. Bu deyimde ifade edilen de bu ikinci ve genel anlamlarıdır. Bu anlamıyla düşünüldüğünde Huriye Hoca'nın kullandığı "ekmeğimi elimden almak" tabiriyle anlatmak istediği, Feride'yi kendi mesleğini, rızkını ve kazancını elinden almakla itham ettiğini anlamamız hiçte zor olmasa gerekir. Yine Huriye Hoca'nın "ekmeğimi elimden almak için nezarete kim bilir kaç kişiyle fingirdeştin" diyerek ettiği hakarete sarf ettiği "fingirdeşmek" tabiri de toplumumuzda bir kadının namussuzluğuna ve ahlaksızlığına vurgu yapmak için, erkeklerle düşüp kalkması anlamında kullanılır. Rüştüye'de idarecilik yapan memure, tayin emrinin doğru olduğunu ama Huriye Hoca'nın da aynı yerde çalıştığını söyleyerek Feride'ye: "Herhalde bir yanlışlık var, nezarete yazsak cevabın gelmesi aylar sürer" diyerek durumu maarif müdürüne götürmeyi teklif eder. İdareci memure kadının: "Nezarete yazsak cevabın gelmesi aylar sürer" sözü aslında yukarıda da tekraren bahsedildiği gibi imparatorluktaki yaşanan bürokratik hantallığın, yavaşlığın ve umursamazlığın artık toplum tarafından da içselleştirilmişliğinin ifadesi olarak okunabilir. İdareci memureyle beraber geldikleri maarif müdürlüğünde Müdür Bey, Feride'ye, nezaretten cevap yazısı gelene kadar merkeze iki saat mesafedeki Zeyniler Nahiyesi'ndeki okula gitmeyi teklif eder. Feride, bu teklifi çaresiz kabul eder.

Feride, bir at arabasıyla geldiği Zeyniler Köyü'nde, köyün kâhyası ve kadınlı erkekli bir grup köylü tarafından karşılanır ve hemen Hatce Hanım'la tanıştırmak üzere mektebe götürülür. Hatce Hanım, Zeyniler Köyü'nün geleneksel kadın hocasıdır. Zaten bu durum, Hatce Hanım'la tanışmanın hemen öncesinde mektebin avlusunda kâhya tarafından Feride Öğretmen'e özellikle anlatılır. Kâhya ve Feride Öğretmen beraberlerindeki köylülerle birlikte mektebin avlusunda yürürken, Kâhya da içeriye: "Hatce Hanım, Hatce Hanım" diye seslenmektedir. İçerden ses gelmeyince de hemen Feride öğretmene dönerek: "Herhalde akşam namazını kılıyordur, bizim Hatce Hanım pek müslümandır, ehli tarikatten, mevlütleri o okur, hastalara nefes eder, ölülerimizi o yıkar, din derslerini ona bırakırsan iyi edersin hoca hanım, köylü de memnun olur, ona göre ha" diyerek hem Hatce Hanım'ı tanıtır hem de Feride Öğretmen'i uyarır. Bu sahne aslında iç içe geçmiş çok sayıda mesaj içermektedir. Evvela köye gelen bir öğretmene özellikle çocuklar tarafından gösterilen bu yoğun ilgi tipik bir Anadolu köyünün karakteristiğidir. Köye yeni gelen her hangi birisi genel olarak kim olduğu, nasıl birisi olduğu, nasıl giyindiği, ne dediği gibi pek çok açıdan büyük bir heyecan ve merakla

karşlanır. Zira kapalı bir toplumsal yapıya sahip köy hayatında, dışarıdan gelen birisi köy halkı için her zaman dışa açılan bir pencere işlevi görür. Bu da geleneksel ve modern hayat arasındaki temel ayrımlardan birisidir. Geleneksel hayat, genelde kır ve köy hayatının hüküm sürdüğü kapalı bir toplumsal birlik olarak tasvir edilirken, modern hayat ise şehir hayatıyla ve açık toplumsal birliktelikle özdeşleştirilir. İkinci olarak Kâhya'nın yüksek sesle Hatce Hanım'a seslenmesi de kır ve köy yaşamının yani modernleşmemiş bir toplumun genel özelliklerinden bir başkasıdır. Çünkü kapıyı çalmak ya da daha kibar bir şekilde kişiye hitap etmek mahalle hayatının, bir anlamda medeniliğin, şehirliliğin yani modernliğin özelliğidir. Üçüncü olarak da yine Kâhya'nın Hatce Hanım'ı tanıtırken kullandığı ifadeler gelenekle dinin nasıl iç içe geçmiş olduğunun güzel bir örneğini oluşturur. Kâhya'nın Hatce Hanım için kullandığı "herhalde akşam namazını kılıyordu" ifadesi, Hatce Hanım'ın dindarlığına vurgu yapmakta ve Feride'ye de onun din konusundaki hassasiyeti anlatılmak istendiği şeklinde değerlendirilebilir. Zaten Kâhya, "bizim hatce hanım pek müslümandır, ehli tarikatten" demekle bu niyetini iyiden iyiye açığa vurmaktadır. Hatce Hanım'ın "pek müslüman" olması demek, onun din konusunda çok hassas ve tavizsiz olduğunu ifade ederken, "ehli tarikatten" olması ise din konusundaki hassasiyet ve tavizsizliğinin ana kaynağına vurgu yapmak istenildiği şeklinde anlaşılabilir. Kâhya'nın "mevlütleri o okur, hastalara nefes eder, ölülerimizi o yıkar" demesini ise Hatce Hanım'ın köydeki işlevlerine, saygınlığına yapılan özel bir vurgu olarak anlamak mümkündür. Çünkü Kâhya'nın bu ifadeleri aslında Hatce Hanım'ın şahsında kapalı köy toplumunda (Özçınar eşli; 2012: 199), daha genel olarak geleneksel bir toplumda dinin ve din adamlarının önemini dile getirilmesi, anlaşılması bakımından örnek bir sahne olarak değerlendirilebilir. Zira köyün kapalı toplumsal yapısında genel olarak din temel yer teşkil eder. Doğaldır ki dini hayatın yaşanmasında da din adamları vazgeçilmezdir. Zeyniler Köyü'nün geleneksel kadın hocası olan Hatce Hanım'ın "mevlütleri okuması", "ölüleri yıkaması" ve "hastalara nefes etmesi", kapalı köy yaşamının en önemli ihtiyaçlarından olan böylesi bir takım dini ihtiyaçların onun tarafından karşılanması demektir. Bunun gibi toplumsal ihtiyaçlara cevap veren kimse ise, ister kadın olsun ister erkek olsun doğal olarak o toplumda büyük bir değer ve saygınlığa sahip olacaktır. Son olarak Kâhya'nın "din derslerini ona bırakırsan iyi edersin hoca hanım, köylü de memnun olur, ona göre ha" diyerek Feride'yi uyarmasıysa köyde zımni olarak geçerli

kuralları hatırlatma amacına yönelik bir ifade olarak değerlendirmek mümkündür. Zira "din derslerini ona bırakırsan iyi edersin hoca hanım" sözü eğer din derslerini Hatce Hanım'a bırakmazsan olacaklardan sen mesulsün anlamına gelebilecek gizil bir tehdit ifadesi olarak anlamak mümkündür. Yine "köylü de memnun olur" ifadesi de köylünün nelerden memnun olacağını açıklıkla dile getirmektedir. Kâhya "ona göre ha" diyerek sözlerini sonlandırması da zaten yapılan tehdidin yoruma mahal bırakmayan ifadesi olarak anlamak mümkündür.

Hatce Hanım, mektebin üst katından aşağıya doğru iç merdivenlerden inerken bir elinde tespih tutarken, diğer eliyle de başörtüsünü düzeltir. Kâhya ise hem kapının tokmağına vurmakta hem de "Hatce Hanım, Hatce Hanım" diye ısrarla seslenmeye devam etmektedir. Hatce Hanım merakla ve temkinle dış kapıya yaklaşarak ahşap kapının arkasından: "Desdurrr" diye seslenir. Kâhya kapının dışından: "Sana yeni hoca hanımı getirdim" diye cevap verir. Hatce Hanım büyük bir ciddiyetle ahşap kapının sürgüsünü çeker ve kapıyı açarak Feride ve beraberindekilere: "Hoş gelmişsiniz" der. Feride yüzündeki peçeyi kaldırarak Hatce Hanıma tebessümle yaklaşır. Feride ile Hatce Hanım yüz yüze gelirler ama Hatce Hanım ciddiyeti elden bırakmaz ve sol elini tutmakta olduğu tesbihiyle birlikte yukarı kaldırarak: "Önce besmeleyle sağ ayağını at hoca hanım" diye, Feride'yi mektebe atacağı ilk adımında dini teslimiyete davet eder. Zira her Müslüman'ın yapacağı bir işe besmeleyle başlaması İslam geleneğinde önemli bir ayrıntıdır. "Rahman ve Rahim olan Allah'ın adıyla" anlamına gelen besmele, başlanılan işe Allah'ın adıyla başlıyorum anlamına gelmektedir. Zaten Hatce Hanım da "bismillahirrahmanirrahim" diyerek özellikle vurgular. Bu sahneyi şöyle yorumlamak mümkündür. Evvela Hatce Hanım'ın bir elinde tespih diğer eliyle de başörtüsünü düzeltmeye çalışması Müslüman Anadolu Kadını'nın tipik bir görüntüsüdür. Özellikle eski İstanbul yaşamında ya da hala Anadolu'da görülen başörtülü dindar kadın imajı Hatce Hanım'ın yukarıda bahsedilen bu görüntüsüyle örtüşmektedir. Başörtüsünü düzeltmesi yani yerel tabirle "başını sakınması" ise Hatce Hanım'ın dindarlığının pekiştirilmesinin ifadesi olarak değerlendirilebilir. Zira dindar bir Anadolu kadını evinden dışarı çıkarken ya da namahrem bir kimseye evin kapısını açarken başını kapaması dini inancının gereği olarak gelenekselleşmiş bir alışkanlıktır. "Desdurrr" diyerek dışarıdaki namahrem erkeğe cevap vermesi de din kökenli geleneksel bir davranıştır. Dini bir tabir olan "desdur" sözü izin istemek, müsaade edin ya da yol verin

anlamında Anadolu'da bugün hala yaygın olarak kullanılmaktadır. Bu dini kökenli kavramların kullanımının özellikle Anadolu'da günümüzde bile ne kadar yaygın olduğunun bir işareti olarak değerlendirilebilir. Bir kimsenin elinde tespih tutması ise insanın aklında hemen bu kişinin ehli tarik ve her daim zikir çeken dini bütün birisi olduğunu veya kılınmakta olduğu namazını henüz bitirmiş tespih çekmekte olan birisini çağırıştırır. Hatce Hanım'ın içeriye girmeye yeltenen Feride Öğretmen'e “önce besmeleyle sağ ayağımı at hoca hanım” diyerek seslenmesi ise yine dini bir referansa sahiptir. Bir işe sağ ayakla ve besmeleyle başlamak dini inançların insan davranışları üzerindeki etkisine bir örnektir. Zira müslüman bir kimse yapmaya giriştiği herhangi bir işe besmele çekerek, sağ ayağıyla veya sağ eliyle başlar. Çünkü sağ el ve ayak bir anlamda o işin hayırlı olmasına delalettir. Besmeleyse “bismillahirrahmanirrahim” demektir ve “Rahman ve Rahim olan Allah'ın adıyla” anlamına gelmektedir ki, bir kişinin yapacağı her hangi bir işe besmele çekerek başlaması onun müslüman olduğunun da önemli bir göstergesidir. Çünkü müslüman demek aslında Allah'a teslim olan ve gündelik hayatında yaptığı her işi Allah rızası için yapan kimse demektir, bunun ilk adımı da yapacağı işe Allah'ın adıyla yani “bismillahirrahmanirrahim” diye başlamaktır (Okumuş; 2005: 194). İşte Hatce Hanım da Feride'nin mektebe atacağı ilk adımda “bismillahirrahmanirrahim” demesini hem yeni başladığı öğretmenlik vazifesinin hem de mektebe gelişinin hakkında hayırlı olması için istemektedir.

Okulun ilk günü Hatce Hanım önde Feride arkada mektebin kilim serili sınıfına girerler ve Feride, Hatce Hanım'a sorar: “Çocuklar nerde oturuyorlar?” Hatce Hanım hiç düşünmeden cevap verir: “Yerde tabii.” Feride, şaşkınlıkla sorar: “Hiç sıra yok mu?” Hatce Hanım kendinden oldukça emin cevap verir: “Sıra mı? Ata biner gibi sıraların üstünde oturan çocukların aklına ders mi girer kızım?” Söz konusu bu sahnede öncelikle kilim serili mektep, gelenekselliğin temsili olarak kabul edilebilirken, Feride'nin sıra yok mu diye sorması da normal bir mektepte sıraların bulunması gerektiğini ve öğrencilerin eğitimini sıralarda oturarak aldıklarını ima eder. Bu ima aslında geleneksel eğitim sistemi olan mekteple, modern eğitim sisteminin temsilcisi okullar arasındaki en temel farklardan birisine yapılan bir ima olarak okunabilir. Bu arada mektep talebelerinin dışarıdan sesi duyulur. “Allahü Ekber, Allahü Ekber” Feride hemen sesin geldiği tarafa koşar ve pencereden gördüğü kızılı erkekli çocuklara dehşetli gözlerle bakar. Mektebin talebeleri olan çocuklar bir cenazenin başında toplanmış

cenazenin nasıl defnedileceğini talim ediyorlardır. Erkek çocuklardan birisinin sesi yükselir: “Ya Cafer Binti Zehra” diğer çocuklar hep bir ağızdan tekrar ederler: “Ya Cafer Binti Zehra” Feride pencereden dehşetli gözlerle izlediği bu görüntüleri oyun zanneder ve Hatce Hanım’a sorar: “Bu nasıl oyun?” Hatce Hanım ise her zaman ki tavırla sert bir sesle cevap verir: “Tövbe de hoca hanım, ne oyunu, ahret hazırlığı, yarın kabre girdikleri zaman münkirle nekir başlarına dikilince ne cevap vereceklerini öğrensinler.” Yukarıda bahsedilen mektep/okul farklılığının devamı olarak okunabilecek bu diyaloglar bizim yorumlarımızı da destekler mahiyettedir. Zira çocukların bir cenazenin nasıl defnedileceğini öğrenme talimleri bir anlamda geleneksel eğitim ile modern eğitim arasındaki mantalite farkını ortaya koymak bakımından oldukça dikkat çekicidir. Çünkü geleneksel eğitim daha ziyade dine ve dolayısıyla da ahirete yönelik eğitim verirken, modern eğitim ise ahiretten ziyade bu dünyaya, dini bilgiden ziyade bilimsel bilgiye yönelik eğitim vermektedir. Bu durum bile aslında geleneksellik ile modernlik arasındaki temel farklılığı ve çelişkiyi ortaya koymak için yeterlidir. Buradan hareketle şu kanaate varmak mümkün gözükmektedir. Geleneksellik ve modernlik arasındaki en temel fark dünyayı algılama ve ona göre de hayatını tanzim etme biçimidir. Geleneksellik daha dini, daha mutaassıp ve daha kadereci iken; modernlikse daha dünyevi, daha serbest, yeniliklere açık olmak, geniş düşünebilmek olarak anlaşılabilir. Pencereden izlediği bu olay karşısında dehşete kapılan Feride, Hatce Hanıma hemen çocukları sınıfa çağırmasını söyler. Takip eden sahnede sınıfta erkek çocuklar bir yanda kız çocuklar diğer yanda diz üstü ve ayrı ayrı oturmuş bir biçimde görüntülenir. Feride öğretmen tüm çocuklara adını sorar, aldığı cevapsa özellikle kızlar için hep aynıdır: Ayşe ya da Zehra. Bir ara dışarıdan “benimkini sorarsan Vehbi” diye bir ses duyulur. Sınıfın küçücük penceresinden gözükten avludaki bir çocuktan gelmiştir ses. Hatce Hanım, Feride öğretmene yaklaşır ve yanına çömelerek: “Yaramazlık etti kapattım” der. Pencereden gözükten çocuk, eliyle başındaki takkesini başından çıkararak pencereye yaklaşır ve içeriye bakar. Bu arada Hatce Hanım, Feride Öğretmen’i ikaz eder: “Yüzünü ört hoca hanım, Vehbi on üç yaşını geçti.” Bu ikazdan sonra Vehbi’yi içeri çağıran Feride Öğretmen, Hatce Hanım’dan müsaade ister ve “bugün gene eskisi gibi sen okut Hatce Hanım” diyerek dışarıya doğru yürür. Bu sahnede çocukların isimlerinin genelde aynı olması o mahalde yaşayan insanların ortak dini inançlarını yansıtan bir delil olarak değerlendirilebilir. Genel olarak çocuklara isim koymak

insanların dini inançlarını, algılarını, umutlarını, hayallerini veya sosyal yaşamlarını yansıtır biçimde tezahür edebilir. İşte Zeyniler Köyü'nde özellikle kızlara genelde aynı isimlerin verilmesi köy halkının dini inançlarını anlamamıza yardımcı olmaktadır. Çünkü, kızlara verilen Ayşe ve Zehra isimleri Peygamber Efendimiz Hz. Muhammed'in (sav) eşi ve kızının isimleridir ki, müslüman toplumlarda çok sık tercih edilen isimlerdir. Bu isimlerin çokça tercih edilmiş olmasını Zeyniler Köyü halkının dinine bağlı olmalarının ve Hz. Peygamber'in ailesine duydukları büyük saygılarının bir ifadesi olarak okumak mümkündür. Yaramazlık ettiği için Vehbi isimli bir talebeye Hatce Hanım tarafından kapatma cezası verilmesi ise geleneksel eğitim sistemindeki ceza anlayışının sertliğini ve ağırlığını anlamamıza yardım etmektedir. Hatce Hanım'ın, Feride öğretmene “yüzünü ört hoca hanım. Vehbi on üç yaşını geçti” diyerek ikaz etmesini dini algıların, dini inançların insan hayatında ne kadar etkili ve belirleyici olduğunu anlamamıza yardımcı olabilir. Çünkü Vehbi'nin on üç yaşını geçmesi onun artık ergenlik çağına girdiğinin işaretidir. Dolayısıyla da Feride için namahremdir. Feride'nin yüzünü örtmesi geleneksel toplum yapısında dini bir gerekliliktir. Hatce Hanım'ın bu ikazı geleneksel dinsel normlara dayanan bir baskı geleneğinin, Osmanlı kadınının kamusal alanda görünürlüğü ve performanslarına getirilen kısıtlamanın (Göle; 2012; 20) bir yansıması olarak da kabul edilebilir.

Bir gün ocakta yemek pişirmekle uğraşan Feride'nin derslerde kullanmak için yanında getirmiş olduğu yuvarlak dünya haritasına, Hatce Hanım'ın gözü ilişir. Hatce Hanım, Feride'ye şaşkın şaşkın ve dikkatle incelediği dünya haritasının ne olduğunu sorar. Feride'nin "Dünya haritası" cevabına karşı da: "Neden yuvarlak?" diye ikinci bir soru sorar. Feride'nin: "Dünya yuvarlak ya" cevabına karşı da: "Çocukların körpe kafalarına bu gâvur icatlarını sokmaya mı geldin buraya" diyerek Feride Öğretmen'e çıkışması iki ayrı dünya farklılığını anlamamız için son derece ilginç bir imkân olarak ele alınabilir. Bir kere haritayı merakla izleyen ve Feride Öğretmen'e "neden yuvarlak" diyen Hatce Hanım'ın, dünyanın yuvarlak olduğunu bilmediğini vurgulamaktadır. Ayrıca yuvarlak haritayı "gâvur icadı" olarak nitelendirmesini de geleneksel zihniyetin karşı çıkmak istediği hemen her şeyi mahkûm ettiği bir klişe ifadesi olarak anlamak mümkündür. Netice olarak Hatce Hanım'ın "çocukların körpe kafalarına bu gâvur icatlarını sokmaya mı geldin buraya" demesini, Feride'nin misyonunu anlamadığını, gelenekselin dışında olan ve geleneğe uymayan hemen her şeyin reddedilmesi için

kullanılan "gâvur icadı" nitelemesiyle de onun bu misyonu değersizleştirilmek istenmektedir. Bu tam anlamıyla geleneksel bir tavır olarak anlaşılabilir. Bununla birlikte Hatce Hanım'ın "ne işin var buralarda hoca hanım, kadın evinde gerek, yok mu senin evin?" diyerek çıkışması da yine geleneksel ve modern dünya arasındaki zihinsel uçurumun ifadesi olarak değerlendirilebilir. Zira Hatce Hanım'a göre bir kadın evinde oturmalıdır. Kadının en birinci ve en önemli vazifesi evinin kadını olmaktır. Bu anlayış geleneksel toplumsal yapımızın istediği ve dinle de meşrulaştırılarak (Okumuş; 2010: 36) gelenekselleştirilmiş kadın rolüdür. Kadının evinin dışında olması hele hele tek başına yaban ellerde olması anlaşılabilir şey değildir. Hatce Hanım'ın bu suçlayıcı sözlerine Feride şöyle cevap verir: "Var hoca hanım, ama kadının evinde oturmasına gelince o düşüncedir ki seni hala dünyayı öküzün boynuzunda durduğuna inandırıyor, kadında bu cemiyette vazifesini yapsa erkeğe yardımcı olsa, kendi kuvveti yettiği sahalarda çalışsa herhalde çok daha başka olurdu halimiz." Feride Öğretmen'in verdiği bu cevabı da modern dünya algısının tezahürü olarak anlamak mümkündür. Zira Feride'nin Hatce Hanım'a vermiş olduğu bu cevap kadının cemiyette kendine düşen vazifeyi yapmasının gerekliliğine vurgu yapmaktadır. Feride'nin "o düşüncedir ki, seni hala dünyayı öküzün boynuzunda durduğuna inandırıyor" diye cevap vermesi, Hatce Hanım'ın bilim çağında dünyanın yuvarlak olduğu, belli yörüngelerde devamlı hareketlere sahip olduğunun ispatlandığı bir zamanda böylesi bilgilerden habersiz, cahil, eski kafalı ve bağınaz olduğu yani geleneksel olduğunun ima etmektedir. Feride, "kadında bu cemiyette vazifesini yapsa erkeğe yardımcı olsa, kendi kuvveti yettiği sahalarda çalışsa herhalde çok daha başka olurdu halimiz" sözleriyle de modern bir kadının cemiyetteki yerine vurgu yapmaktadır. Geleneksel toplumda evde oturan ve sadece tüketici yani pasif bir pozisyona sahip kadının aksine, modern bir toplumda kadının da erkekler gibi sorumluluk sahibi olması ve üretici olarak topluma katkı vermesi gerektiğini dile getirmekte (Richter; 2012: 210) ve içinde bulunduğumuz olumsuz şartların sebeplerinden birisinin de kadının cemiyette geri plana itilmesi ve eve kapatılması olarak görmektedir. Bu düşüncesini de "kadında bu cemiyette vazifesini yapsa erkeğe yardımcı olsa, kendi kuvveti yettiği sahalarda çalışsa herhalde çok daha başka olurdu halimiz" ifadesiyle haklılaştırmak istemektedir. Sonuç itibarıyla Feride'nin ağzından geleneksel ve modern dünya algısı arasında en temel farklardan bir başka

önemli konuya vurgu yapılmaktadır ki, o da kadının cemiyetteki yeri ve önemi konusudur (Çaha; 2008: 7).

Bu karşılıklı konuşmalar avludan gelen çocuk sesleriyle biter. Avluda çocuklar bir kız çocuğunu alaya almakta ve hırpalamaktadırlar. Feride koşarak onları ayırmak ve küçük kızı kurtarmak için dışarı çıkar. Çocuklardan kurtulan kız bir kenara oturur, Feride de ona neden okula gelmediğini sorar ve: "Annen yok mu senin? Yoksa öldü mü annen?" der. Kızın yerine cevabı Feride'nin hemen ardından bahçeye çıkan Hatce Hanım verir: "Keşke ölseydi, anası kötü oldu, dağa kaldırdılar, babası da başka bir kadın aldı" der ve yerde oturan kızın kafasına bir yumruk atar. Feride adının Munise olduğunu öğrendiği bu zavallı kimsesiz kıza sahip çıkar. Ona okuma yazma öğretmek için gece gündüz çalıştırır. Bir gün Feride, Munise'nin omzunda tuttuğu güğümle resmini yapmaktadır. Bunu gören Hatce Hanım hemen Feride'nin yanına gelir, eğilerek dikkatle resme bakar ve bir hışımla resmi eline alır. Belli ki, Feride'nin yapmış olduğu resimden hiç hoşlanmamıştır. Bu sahne yine Hatce Hanım'ın şahsında toplumumuzun geleneksel ve özellikle dini inançlarından dolayı resim yapmaya ve yaptırmaya karşı gösterilen tepkiyi sergilemesine bir örnek olarak okunabilir. Sonraki sahnede Feride masasında kandilin aydınlığında günlüğünü yazarken, arka planda ise Hatce Hanım namaz kılmaktadır. Benzer bir görüntü Feride'nin, Küçük Munise'nin saçlarını tararken de tekrarlanır. Feride ve Küçük Munise konuşurken arka planda Hatce Hanım namaz sonrası seccade üzerinde tespih çekerken görüntülenmektedir. Aslında bu iki sahnede de Feride günlük ve dünyevi işlerle meşgulken, Hatce Hanım'ın namaz kılarken veya tespih çekerken arka planda görüntüye girmesini yine iki ayrı dünya algısının aynı karede yer verilmek suretiyle Feride ile Hatce Hanım özelinde modern ve geleneksel hayat arasındaki zihinsel ve anlamsal farklılığa yapılan özel bir gayret olarak anlamak mümkündür. Çünkü modernliğin temsilci olarak takdim edilen Feride dünyevi işlerle meşgulken, gelenekselliğin temsilcisi olarak takdim edilen Hatce Hanım dini işlerle yani ahiret işleriyle meşguldür. Mezkur görüntülerle metaforik olarak bizim medeniyet yarışında geri kalmışlığımızın temel nedeni olarak dini meşgalelerin günlük hayatımızın büyük bir bölümünü işgal etmiş olmasını vurgulamaktadır. Bununla birlikte yine biz dine yani öbür dünyaya ait işlerle meşgulken "elin gâvuru" çalışıp, çabalayıp bu dünyanın efendisi olmuştur gizil algısı verilmek istenmektedir. Feride'nin şahsında modern bireyler ve özellikle kadınlar artık öbür dünyaya ait işlerle değil bu dünyaya ait

işlerle uğraşmaktadırlar ki, bu işlerin en önemlisi de yeni nesilleri modern değerler ve bilimsel bilgiler ışında yetiştirmektir. Metaforik olarak Küçük Munise'yi, yetişen yeni nesil gençliğin -zira çocuklar insanın ilk halidir (Bulaç; 2012b: 66)-, saçlarının taranmasını gençliğin zahmetle yetiştirilmesinin ve Munise'nin güzelliğinin, masumluğunun ve sevecenliğinin ise dünyanın gelecekte ancak iyi yetiştirilmiş gençler sayesinde güzel, yaşanacak huzurlu bir yer olabileceğinin iması olarak değerlendirmek mümkündür. Derken bir gün küçük Munise evlerinden kaçır ve tüm aramalara rağmen izi bulunamaz. Bu duruma çok üzülen ve ağlamaya başlayan Feride'ye Hatce Hanım her zaman ki, ciddiyetiyle: "Ağlayacağına dua et, ölse de kalsa da dua etmeli" der. Bu sahneyi de yine Hatce Hanım'ın temsil ettiği dünyanın zihinsel yansıması olarak anlamak mümkündür. Ağlamak daha insani ve dünyevi bir davranış iken dua daha uhrevi ve kaderci davranışın ifadesi olarak okunabilir. Bu da Hatce Hanım ve Feride arasındaki kültürel yarılmamanın, zihinsel farklılığın bir başka açıdan perdeye yansıması olarak anlaşılabilir.

Bir gün Zeyniler Köyü'ne jandarmalar gelir. Hatce Hanım durumu Feride öğretmene: "Jandarmalar gelmiş, eşkıya takibi varmış, birini vurmuşlar, doktor bey seni görmek ister" diyerek haber verir. Ocağın önündeki masasında oturmakta olan Feride, hemen ayağa kalkar ve bir tülbentle açık olan başını örtmeye çalışır. Hatce Hanım yine her zaman ki ciddiyetiyle Feride'ye: "Çarşafını giy" der. Feride, bu ikazı umursamaz ve başını örttüğü tülbentle yürümeye devam eder. Hatce Hanım sesini daha da yükselterek: "Çarşafını giy hoca hanım" diyerek çarşafın müslüman kadın için dini bir gereklilik olduğu inancıyla ikazını yineler (Okumuş; 2005: 195). Feride, bu sert ikazdan sonra başındaki tülbendini çıkarır ve çarşafını giymek için geri döner. Benzer bir sahne Maarif Müdürü İbrahim Hilmi Bey'in mektebi ziyarete geldiğinde yaşanır. Hatce Hanım, Feride'ye: "İki bey geldi seni göreceklermiş" der ve sonrasında: "Çarşafını giy hoca hanım" diye ikaz etmeyi ihmal etmez. Hatce Hanım'ın Feride öğretmenin çarşaf giymesi konusundaki bu ısrarlı, sert ve tavizsiz tutumu aslında bizim toplumumuz başta olmak üzere tüm müslüman toplumlarda özellikle dönem itibariyle son derece doğaldır. Zira modernleşme tartışmalarının doruk noktasına ulaştığı bir dönemde, modernleşmeyle batılılaşmayı özdeşleştiren bir zihniyete karşı toplumsal tepkilerin olması kaçınılmazdı. Modernleşme sürecinde ele alınan hararetli tartışmalarından birisi daha önce de değinildiği gibi kadının cemiyet içindeki yeri ve konumuydu. Kadının cemiyet içindeki

yeri konusundaki bu tartışmalar doğal olarak kadının eğitimi, giyim kuşamı ve kamusal alandaki temsiliyle de ilgiliydi (Çaha; 2008: 161-2). İşte bu sahneler mezkûr tartışmalara güzel bir örnek olarak değerlendirilebilir. Bir bakıma geleneğin "hatırlatıcı" sı olarak (Berger; 2011: 103) değerlendirilebilen Hatce Hanım'ın, dini geleneğe uygun olarak ısrarla çarşaf giymesini istemesine karşın Feride'nin bunu umursamaması veya istemeye istemeye giymesi iki ayrı dünya arasındaki zihinsel farklılığın hatta zihinsel zıtlığın bir başka ifadesidir. Çünkü gelenekselliğin temsilcisi olan Hatce Hanım bir kadının dışarı çıkarken ve namahrem erkekler karşısında dış örtüsünü yani çarşafını örtünmesini dini bir gereklilik olarak vazgeçilmez bulmaktadır. Feride ise bir kadının - çağdaş batı toplumlarında olduğu gibi- tıpkı bir erkek gibi dışarı çıkarken ya da namahrem birisiyle görüşürken günlük kıyafetiyle olmasında bir sakınca görmemektedir. Bu sahne geleneğin şekilciliğe ve boş inanca dayalı olduğunu, modernliğin ise bunun aksine şekilciliğe değil akla, mantığa, bilime ve çağdaş toplumlarda olduğu gibi kadın erkek arasındaki eşitliğe dayandığı, "insanların failliklerinde ve tahayyüllerinde cisimleş" tiğini (Göle, 2012: 55) vurgulamak istemektedir. Dolayısıyla da kadının örtünmesi hele hele çarşaf giymesi, bir "aşağılık göstergesi" (Göle; 2012: 58) olarak değerlendirilmekte, onu erkeğin karşısında küçültmekte, erkeğin üstünlüğüne vurgu yapmakta ve cemiyette kadın erkeğin en önemli dayanağı olmaktadır. Nihayetinde mezkûr sahne kadınıla erkeğin eşit olmadığı bir cemiyetin modern bir cemiyet olmasının mümkün olmadığına ima edildiği bir sahne olarak değerlendirilebilir.

Sahnenin devamında mektebin avlusunda maiyetindekilerle birlikte Feride öğretmeni bekleyen Maarif Müdürü İbrahim Hilmi Bey, bir yandan maiyetindeki memurlara mektebin geleceği ile ilgili yapacaklarını anlatmakta ve: "Büyük projelerim var azizim büyük, her şey yıkılıp yeniden yapılacak" diye kararlılığını vurgulamaktadır. Bu konuşmalar sırasında Feride öğretmen çarşafını giymiş bir şekilde merdivenlerden aşağıya iner. İbrahim Hilmi Bey: "Muallime Hanımla mı teşerrüf ediyoruz efendim" diyerek Feride'ye kendini ve maiyetindeki zevatı tanıtır. Ardından: "Siz buraya mektep mi diyorsunuz efem?" diyerek memnuniyetsizliğini ifade eder. Fransızca konuşarak bu memnuniyetsizliğini hakaret sınırına vardırarak: "Burası écurie, écurie, şey Türkçe nasıl derler, ahır yani", Feride: "İçerisi daha iyidir efendim buyurmaz mısınız?" diyerek İbrahim Hilmi Bey'i içeriye davet eder. İbrahim Hilmi Bey aynı tavırla burayı da

beğenmez ve burun kıvrıp yüzünü buruşturarak: "Quel misère, sefalet, sefalet" diye küçümseyici edayla konuşmaya devam eder ve Feride öğretmene: "Kaç talebeniz var?" diye sorar. Feride'nin: "On üç kız on iki erkek" cevabına: "Komik, komik" diye karşılık verir. Ardından: "Bu mektebi kapıyorum" der. Sonra tekrar Feride'ye dönerek: "Size gelince, isminiz neydi" diye sorar. "Feride efendim" cevabını alınca da, yine küçümseyici bir edayla başını kaldırarak: "Ahh, Avrupa, Avrupa, Feride hangi Feride, Avrupa da baba adını da ilave ediyorlar efem, pederinizin ismi?" diye sorar. "Nizamettin efendim" karşılığını alınca: "Tamam, Feride Nizamettin Hanım" der. Sonra elleriyle de işaret ederek tekrar: "Mektebi kapıyorum, Mayıs'ta dersleri kesip derhal mektebin evraklarını bana getirirsiniz" diye kararlılığını bir kez daha vurgulayarak son sözünü söyler. Ardından da maiyetindeki memurlardan birisine: "Mümtaz, nu parte monchère, allons, allons, hadi gidiyoruz" diye mektebi terk ederler.

Bu sahneyi de bir kaç açıdan değerlendirmek mümkündür. Öncelikle Maarif Müdürü İbrahim Hilmi Bey'in tutum ve davranışlarını ele almak gerekir. Zira İbrahim Hilmi bir maarif müdürü olarak kendi toplumuna yabancılaşmış, kendi toplumuna yukardan bakan, onu küçümseyen bir karakter olarak karşımıza çıkmaktadır. Maiyetindekilere "büyük projelerim var azizim büyük, her şey yıkılıp yeniden yapılacak" demesi zaten onun eğitim konusundaki kararlılığıyla birlikte eskiye dair her şeye karşı olduğunu, eskinin tamamen yıkılıp yeniden yapılması gerektiğini düşündüğünü anlamamız için başka bir delile ihtiyaç bırakmaz. İbrahim Hilmi Bey'in tavrını genelde bütün modernleşmecilerin tipik özelliği olarak değerlendirmek mümkündür. Zira Osmanlı modernleşmecileri genelde klasik/geleneksel eğitim kurumlarının yerine modern eğitim kurumlarının yerleşmesini ve eğitimin Avrupa'da olduğu gibi modern bilimin denetiminde olmasını istemekteydiler. Ama bu düşünceleri çeşitli sebeplerden dolayı tam olarak gerçekleştirmek mümkün olmaz. II. Meşrutiyet'in ilan edilmesiyle de ülke yönetimini tekeline alan modernleşmeci elitler pek çok alanda olduğu gibi eğitim alanında da köklü reformlar yapmaya başlarlar. İşte İbrahim Hilmi Bey'in söz konusu bu tavrı Meşrutiyet dönemi Osmanlı modernleşmecilerinin karikatürize edilmiş bir temsili olarak okunabilir. Büyük projelerin olması ütopyik bir ülke algısının dışı vurumu olarak anlaşılabilir gibi herşeyin yıkılıp yeniden yapılmasını eskinin tamamen terk edilip yerine yeninin ikame edileceği devrimci bir zihniyetin ifadesi olarak anlaşılabilir. Eskiden kasıt tabii ki geleneksel Osmanlı eğitim

sistemi, yani dini bilgilere dayalı medrese eğitimi olurken, yeniden kasıtsa modern yani Avrupalı eğitim sistemidir. Bu eğitim sistemi ise tabiatıyla dine değil modern bilime dayalı eğitimidir. Osmanlı modernleşmesinin sivil alanda öncelikle eğitimden başlaması eğitiminin bir devlet için ne kadar önemli olduğunun başlıca kanıtıdır. Dolayısıyla da geleneksel ve modern karşıtlığının Osmanlı modernleşme sürecinde ilk ortaya çıktığı alanların başında eğitimin geldiğini iddia etmek hiçte yanlış olmayacaktır. Yine bu sahnede dikkate değer bir başka ayrıntı ise İbrahim Hilmi Bey'in Feride'ye ismini sorduğu sırada yaşanır. Feride'nin verdiği cevabı beğenmeyen İbrahim Hilmi Bey: "Ahh, Avrupa, Avrupa, Feride hangi Feride, Avrupa'da baba adını da ilave ediyorlar efem, pederinizin ismi?" diye sorar. "Nizamettin efendim" karşılığını alınca "tamam, Feride Nizamettin Hanım" diyerek düzeltir. Bu diyaloglardan da anlaşılacağı üzere İbrahim Hilmi tam bir Avrupa özellikle de Fransız hayranıdır. Yaptığı her şeyi Avrupa örneğiyle kıyaslayan ve ona göre bir değer veren İbrahim Hilmi Bey'in bu tavırlarıyla, aslında onun şahsında genel olarak Osmanlı modernleşmecilerinin zihinsel arka planı resmedilmek istenmektedir. Buradan Osmanlı modernleşmecilerini genel olarak Avrupa'da özellikle de Fransa'da eğitimi almış, kendi toplumuna yabancılaşmış, onu küçümseyen ve ona yukardan bakan bir zihinsel atmosfere sahip, Avrupa hayranı tipler olarak anlamak mümkündür. Bu yargıyı da İbrahim Hilmi Bey'in sık sık Fransızca konuşmasından ve hemen her konuşmasına da "ahh, Avrupa, Avrupa" diye hayıflanmaya başlamasından ulaşmak mümkündür. Zira, modernleşmeci kadroların gözünde "medeniyet demek Avrupa demektir" (Bulaç; 2012c: 15). Neticede İbrahim Hilmi Bey'in, Avrupa hayranlığını dile getirmesi hiçte şaşırılacak bir durum değildir. Çünkü bir insan ancak çok sevdiği, hayranı olduğu ve öyle olmak istediği şey için derin bir hayranlık ifadelerine bu kadar sık başvurur.

Mayıs ayı gelince Feride, mektepteki dersleri sonlandırır. Mektebin avlusunda bütün talebelere sarılarak vedalaşır, helalleşir. Son olarak da Hatce Hanım'a sarılır "hakkını helal et" diye veda ederken hem Hatce Hanım hem de Feride gözyaşlarını tutamazlar. Feride, giderken her zaman sert ve ciddiyeti elden bırakmayan tavrıyla karakterize olan Hatce Hanım, elinde teşpihiyle yerinden bile kalkamaz, ellerini kaldırarak gözyaşlarıyla şöyle dua eder: "Allah'ım sen beni affeyle."

Feride, tıpkı geldiği gibi yine bir at arabasıyla Zeyniler Köyü'nden ayrılır. Bursa'da bir evin çatı katına yerleşen Feride, geçmişin muhasebesini yaparken kendi

ağzından durum hikâye edilmektedir: “Boş hesap ve düşüncelerle sabahı etmişim, karşıdaki caminin minaresinden ezan okunurken Zeyniler Köyü'nden getirdiğim evrakı çantama doldurarak Maarif Müdürlüğü'ne gittim.” Çalığışu genelde Doğu anlatı geleneğine özelde ise Türk Sinema anlatı geleneğine uygun olarak "açık biçim" anlatıyı seçmiştir. Zira açık biçim anlatım bir anlamda "sinema diline tamamen aykırı" olan sözlü anlatım temeline yani digetik anlatıya (Sözen; 2009: 135- 140) dayanmaktadır ki bu Feride'nin yaptığı gibi dış ses aracılığıyla olay ve duyguların gelişimi hikâye edilir.

Sonraki sahne Maarif Müdürlüğü'nde geçer. Zeyniler Köyü mektebini kapatan Maarif Müdürü İbrahim Hilmi Bey yine o küçümser ve ukala tavırlarıyla maiyet memurlarından birine kulağını eliyle çevirmiş bir halde onu dinlemekte ve hemen yine ukala bir tavırla kollarını iki yana açarak odanın ortasına doğru yürürken cevap verir: “Kim kim, efendim ne memleket, ne memleket, dünyanın masrafını yaparlar sonra kendilerine bi kartvizit bastırmazlar, hademe doğru dürüst isimlerini söyleyemez, bi keşmekeştir gider. İdarede Deli Petro sisteminden şaşmayacaksın, memurun hususi hayatına da karışacaksın efem” diyerek makam odasında maiyet memurlarına akıl vermektedir. Etrafında toplanmış maiyet memurlarından birisi: “Hak-ı âliniz var muhterem beyefendi” bir diğeri ise: “İsabet buyurdunuz” diye cevap verir. Bu cevaplardan ziyadesiyle memnun olan İbrahim Hilmi Bey, aynı tavırla konuşmaya devam eder: “Efendim Fransa'nın en büyük gaztecilerinden biri kalkıyor buraya geliyor, dün gece valinin ziyafetinde yalvardılar. Avrupa görmüş adamsın gel bizi temsil et dediler, memleket vazifesi dedik gittik, ben olmasam Avrupalıya rezil olacaktı herifler, daha ağzımı açar açmaz hayran oldu adam, maarif sistemimiz içinde birkaç müspet yazı koparmaya muvaffak olduk, ne demek bu düşünün bir kere, bi Avrupalı, Avrupalı monchère” diyerek salonun ortasında yürürken birden kapıda beklemekte olan Feride'yi görür ve: “Kartvizitiniz var mı?” diye sorar. Feride cevap vermeye çalışır ama Müdür Bey fırsat vermez: “Buyurun işte, geçenlerde mekteplere birer tamim yollamıştık, muallimler kartvizit bastırınsınlar dedik, anlayan beri gelsin, kafa, kime anlatırsın monchère, ahh Avrupa, Avrupa” diye Feride'yi aşağılayarak ona elinin tersiyle kapı dışını gösterir. Sonra da geri dönerek masasına geçer ve. “Quel heure, bu devirde hala püsküllü perde, Avrupa'ya rezil olmamak içten bile değil azizim, son seyahatimde Londra'dan dönerken” derken gözü tekrar kapıda beklemeye devam eden Feride'ye takılır ve: “Sen hala gitmedin mi hanım?” diye sorar. Feride, mahcup bir şekilde cevap

vermeye çalışır: “Beyefendi söylemeye utanıyorum fakat” diyebilir. Müdür Bey tekrar sözünü keserek: “Hımım, ahhh Avrupa, daha doğru dürüst konuşmasını bile bilmiyoruz monchère, mesela küçük hanım cümleyi tam ortasında kesiyor, niçin pourquoui çünkü yok, noksan, Fransız kültürünü mecbur tutacaksın bu memlekette monchère” diyerek aşağılayıcı bir tavırla konuşmasını sürdürür. Feride'nin ısrarla vazife isteğine olumsuz cevap veren Maarif Müdürü İbrahim Hilmi Bey: “Münhalimiz yok” diye vazife vermeyi reddeder. Arkasından da: “Yoksa Türkçe de mi anlaşılıyor bu memlekette monchère” diyerek aşağılayıcı sözlerine bir yenisini ekler. Daha sonra da berbat, ahır, sefalet olarak nitelendirdiği Çandarlı diye bir köye gidip gitmeyeceğini sorar Feride'ye ve ondan evet cevabı alır. Tam bu arada Müdür Bey'in makamına Fransızca konuşan modern giyimli bir çift girer. Tavırlarından Müdür Bey'in dostu oldukları anlaşılan bu çiftlerden hanım olan Feride'nin kolej arkadaşlarından birisidir. Hemen birbirlerini tanırlar ve sarılarak Fransızca sohbet etmeye başlarlar. Bu konuşmalara şahit olan Maarif Müdür'ü İbrahim Hilmi, gözlerini fal taşı gibi açmış hayretler içinde onları izlemektedir. Anlaşılan Feride'nin Fransızca bilmesine oldukça şaşırmıştır. Nezaketten de olsa özür dilemek yerine ukalaca söze karışarak. “Siz Fransızca bildiğinizi daha önce niçin söylemediniz?” der. Feride'nin: “Söylemeye fırsat bırakmadınız ki efendim” demesine karşılık, yine o her zaman ki ukala ve aşağılayıcı tavrıyla cevap verir: “Ahh, ne memleket monchère, Fransızca bildiklerini bile söylemeye üşeniyorlar monchère” der. Sonra: “sizi Darü'l Muallimat'a Fransızca muallimi olarak tayin ediyorum yarın işe başlıcaksınız, derhal, derhal” der ve Feride için de yeni bir dönem başlar.

Mezkûr sahnelerde de bizim temel problematiğimize cevap bulabileceğimiz unsurlar görmek mümkündür. Evvela bir kadın olarak Feride'nin verdiği mücadele, bize bir kadının hayatta kalmak için verdiği savaşın temsili olarak anlaşılabilir. Zira Feride yaşadığı tüm zorluklara rağmen hiç pes etmeksizin mesleğini icra etme gayretindedir. Feride, Maarif Müdürü İbrahim Hilmi Bey'in söylediği gibi eğitimin sona erdiği Mayıs ayında okulu kapatır. Vilayete geldiğinde de hem okulun evraklarını Maarif Müdürlüğü'ne teslim etmek hem de yeni bir vazife için maarif müdürlüğüne gider. Feride'nin gayretlerini modern bir kadının mesleğine, vazifesine ve memleket sevgisine tutkuyla bağlılığının bir ifadesi olarak anlamak mümkündür. O yaşadığı olumsuzluklar ve zorluklar karşısında pekâlâ kolayca pes ederek hayat mücadelesini bırakıp ve evine dönebilirdi. Onun zor olanı tercih etmiş olması, memleketin kalkınması için canla başla

çalışabileceğinin, zorluklara göğüs gerebileceğinin ve zihinsel kararlılığın bir temsilcisi olarak kabul edilebilir. Diğer yandan maarif müdürlüğüne geldiğinde, yine İbrahim Hilmi Bey karşımıza çıkmaktadır. O her zaman ki, Avrupa hayranı, ukala, kendi toplumuna tepeden bakan yabancılaştırmış tavrını sürdürmektedir. İbrahim Hilmi Bey, maarif müdürlüğünde çalışan tüm memurlar ve muallimler için kendilerini tanıtan bir kartvizit bastırmalarını istemiş ama maalesef bu tam olarak gerçekleşmemiştir. Bu duruma çok kızgın ve maiyetindeki memurlara dert yanan İbrahim Hilmi Bey: "Bi keşmekeştir gider, idarede Deli Petro sisteminden şaşmayacaksın, memurun hususi hayatına da karışacaksın efem" diyerek kendince çözümü bulmuştur. İbrahim Hilmi Bey'in bu sözleri onun devlet idaresinde mutlak hâkimiyet sağlama ve bürokrasiden beklenen tam itaat etme arzusunun dışavurumu olarak okunabilir. Zira modern bürokraside keyfilik ve keşmekeşlik yoktur, aksine tam bir uyum ve itaat vardır. Bu itaat kişi ve makamlardan ziyade kanun ve yönetmeliklere itaattir. İbrahim Hilmi Bey'in "Deli Petro sistemi" diye bahsettiği ise malum olduğu üzere Rus Çar'ı I. Petro'yu (1672-1725) ve onun Rusya'ya getirmiş olduğu modern yönetim sistemine vurgu yapmaktadır. İbrahim Hilmi Bey'in bu kızgın ve ukala tavırlarından daha dikkat çekici olansa sanırım maiyet memurlarından birisinin "hak-ı âliniz var muhterem beyefendi" bir diğerininse "isabet buyurdunuz" diyerek onun bu sözlerini tasdik etmiş olmalarıdır. Bu tasdik cümleleri bürokratik yapının ne kadar kokuştüğünü temsil etmektedir. Zira memurların kendi menfaatleri ve gelecek kaygısıyla böylesi bir tavrı onaylaması modern, eleştirel, akılcı bir tavrı yansıtmaktan ziyade imparatorluk geleneksel kul bürokrasisinin karakteristik eyyamcı tavrını yansıtmaktadır. Zira geleneksel bürokraside memur bir kalemde öncelikle çırak olarak çalışmaya başlar ve zamanla tecrübe kazanarak üst makamlara yükselirdi. Burada usta çırak ilişkisi geçerlidir. Çırak ustasından hem iş öğrenir hem de onun referansı ile zamanla daha üst kademelere tırmanırdı. Bu durumda çırak ustasına ya da pirine medyunu şükran olur, onun her sözüne büyük bir saygı ve bağlılık gösterirdi. Yine onun ya da üst makamlarının bir sözüyle azledilebilir ve müsadere edilerek tüm kazanımlarını kaybedebilirdi. Böylesi bir akıbete uğramaktan korkan bir memur da her zaman, her durumda üstlerinin emrine kayıtsız şartsız bağlı olmayı yeğlerdi. Dolayısıyla geleneksel bürokraside kaderi amirlerinin iki dudağı arasında olan bir memur doğal olarak üstünü eleştiremez ve her zaman tazimle onu onaylardı. Modern bürokraside ise bir memurun kaderi üstlerinin iki dudağı arasında

değildir. O gücünü kişilerden değil kanunlardan alır. Bu yüzden gerektiğinde üstlerine karşı direnebilir, kanunlara aykırı emirleri sorgulayabilirdi. İşte söz konusu bu sahnede maiyet memurlarının, İbrahim Hilmi Bey'in modernleşme adına modernlik adına sergilediği bu keyfi tavırları sorgulamak yerine onu onaylamaları, onların bu tavrının modern değerlerden ziyade geleneksel değerlere ve usullere daha uygun gözükmektedir (Mardin; 1999: 59-60). Devam eden sahnede dikkate değer bir başka ayrıntı yine İbrahim Hilmi Bey'in sözlerinde gizlidir. Çünkü İbrahim Hilmi Bey maiyet memurlarıyla sohbetinde başından geçen bir anısını anlatır: "Efendim Fransa'nın en büyük gazetecilerinden biri kalkıyor buraya geliyor, dün gece valinin ziyafetinde yalvardılar, Avrupa görmüş adamsın gel bizi temsil et dediler, memleket vazifesi dedik gittik, ben olmasam Avrupalıya rezil olacaktı herifler, daha ağzımı açar açmaz hayran oldu adam, maarif sistemimiz içinde birkaç müspet yazı koparmaya muvaffak olduk, ne demek bu düşünün bir kere, bi Avrupalı, Avrupalı monchère" diyerek maiyet memurlarına anlattığı bu anısını bir Avrupa öykünmesi bir aşağılık kompleksi olarak değerlendirmek mümkündür.

Evvvela Avrupalı bir gazetecinin, hele de bir Fransız gazetecinin ülkemize gelmesi İbrahim Bey için bulunmaz hatta ulaşılmaz bir fırsattır. Zira İbrahim Hilmi Bey'in: "Fransa'nın en büyük gazetecilerinden biri kalkıyor buraya geliyor" diye modernliğin beşiği olan Avrupa'dan hele hele Fransa'dan bir kimsenin, bir gazetecinin ülkemize gelmesini adeta bir lütuf, bir tenezzül ifadesi olarak kabul ettiğini anlamak mümkündür. "Dün gece valinin ziyafetinde yalvardılar. Avrupa görmüş adamsın gel bizi temsil et dediler, memleket vazifesi dedik gittik, ben olmasam Avrupalıya rezil olacaktı herifler" sözlerini ise kendine bir meziyet atfetmenin, kendini beğenmişliğin, ukalalığın ve diğer insanları küçümsemenin ifadesi olarak okunabilir. Zaten bu düşüncesini de "ben olmasam Avrupalıya rezil olacaktı herifler" diyerek açıkça ifade etmekte de bir sakınca görmemektedir. Devamında da "daha ağzımı açar açmaz hayran oldu adam, maarif sistemimiz içinde birkaç müspet yazı koparmaya muvaffak olduk, ne demek bu düşünün bir kere, bi Avrupalı, Avrupalı monchère" diyerek hem kendi üstün meziyetlerini -Avrupa görmüş olmak, Fransızca bilmek vb- nazara vermekte hem de Avrupa'daki bir gazetede memleketimiz ve eğitim sistemimiz için bir kaç müspet yazı çıkmasının ne kadar önemli bir şey olduğunun altını çizmektedir. Bu sözler kendi toplumuna yabancılaşmanın, yabancı hayranlığının dışavurumu olarak ele alınabilir.

İbrahim Hilmi Bey Avrupa hayranlığı ve kendi insanlarını aşağılayıcı tavırlarını kapıda bekleyen Feride'nin kartviziti olmadığını öğrendiğinde de. “Buyurun işte, geçenlerde mekteplere birer tamim yollamıştık, muallimler kartvizit bastırınsınlar dedik, anlayan beri gelsin, kafa, kime anlatırsın monchère, ah Avrupa, Avrupa” sözleriyle sürdürür. Bu sözler İbrahim Hilmi Bey'in hem Avrupa hayranlığını hem de kendi insanının kafasızlığını, anlayışsızlığını, aptallığını dile getirme yani aşağılama isteği olarak anlaşılabilir. Bu aşağılama ifadeleri: “Quel heure, bu devirde hala püsküllü perde, Avropaya rezil olmamak içten bile değil azizim” ifadeleriyle asıl maksadını dile getirmektedir. Zira püsküllü perde dediği şeyle Feride'nin yüzündeki dış kıyafetinin bir parçası olan peçeyi kast etmektedir. Peçe, Osmanlı kadınlarının dış kıyafetlerinin tamamlayıcısı olarak başlarından yüzlerine doğru sarkıttıkları, yüzünü örtmeye yarayan tül biçimindeki ince siyah örtüdür (TDK Güncel Türkçe Sözlük). Bu tür giysi Müslüman Osmanlı kadınlarının günlük giysilerinin doğal bir parçasıdır ve belki de yüzyıllardır kullanılmaktadır. Ama modernleşme sürecinde özellikle kadının kamusal alanda görünmeye başlamasıyla sıkça tartışma konusu olarak gündeme gelmiştir. İbrahim Hilmi Bey, Avrupa görmüş, Avrupa'da okumuş bir modernleşmeci olarak Osmanlı kadınlarının bu kıyafetlerini artık çağın dışında kalmış bir giysi olarak algılamakta, Osmanlı kadınlarının peçe takmalarını, püsküllü perde arkasına saklanmak olarak tarif etmekte ve Avrupa'ya rezil olacak çağdışı bir kıyafet olarak değerlendirmektedir.

Özetle İbrahim Hilmi Bey'in şahsında Osmanlı modernleşmecilerinin bir şeyin doğruluğu veya yanlışlığını tartışmak yerine onun Avrupa'da nasıl algılanacağına, nasıl değerlendirileceğine kafa yormasını, Avrupa'daki algıları tek kriter olarak ele almasını ve önemsemesini, ancak onların Avrupa öykünmeciliğiyle, Avrupa hayranlığıyla ve modernliği Avrupalılaşmayla eşleştirdikleri zihniyet dünyalarıyla açıklanabilir. Son olarak İbrahim Hilmi Bey esas niyetini dile getirmekte, belki de filmin en önemli ifadesini kullanmaktadır. Bir keresinde Feride'nin sözünü kesmesine tahammül edemeyen İbrahim Hilmi Bey: "Fransız kültürünü mecbur tutacaksın bu memlekette monchère” diye Feride'nin şahsında tüm toplumun kabalığına, nezaketsizliğine ve medeniyetsizliğine vurgu yapmaktadır. Bundan kurtulmak içinde en kesin çözüm modernliğin beşiği hatta yegâne temsilcisi olarak kabul ettiği Fransız kültürünü memlekette mecbur tutmak, halka zorunlu olarak öğretmek ve benimsetmektir. İbrahim

Hilmi Bey'in bu tavrı genelde tüm Osmanlı modernleşmecilerinin özelde ise batıcı diye adlandırılan modernleştiricilerin kendilerinden üstün gördükleri bir başka ülkenin kültürünü topyekûn kendi toplumuna aktarması düşüncesinin kökenini yansıtmaları olarak değerlendirilebilir. Sahnenin sonunda ise İbrahim Hilmi Bey'in Feride'nin Fransızca bildiğini öğrendiğinde yaşadığı büyük şaşkınlık ve gösterdiği tavrda dikkate şayandır. Zira uzun uzun aşığıldığı, hatta hakaret ettiği Feride'nin Fransızca biliyor olması onu derinden etkilemiş olmalı ki, gözleri fal taşı gibi açılmış olarak hayretle Feride'nin arkadaşıyla konuşmasına şahit olur. Bu durumda mahcup olup özür dilemesi beklenen İbrahim Hilmi Bey hiçte beklendiği gibi özür dilemez ve hatta üstüne üstlük neden daha önce Fransızca bildiğinizi söylemediniz diyerek azarlamaya devam eder. Feride'nin “söylemeye fırsat bırakmadınız ki efendim” demesi ise Feride'nin ne kadar nazik ve medeni bir tavır sergilediğini, İbrahim Hilmi Bey'in Avrupa görmüş, Avrupa'da eğitim almış, iyi derecede Fransızca bilmesine rağmen tavrılarının tam bir ukalalık, nezaketsizlik ve kibirlilik örneği olarak okunabilir.

Feride, Darü'l Muallimat'ta vazifeye başlamak için okula gittiğinde müdür muavinesi onu doğruca Müdür Bey'in odasına götürür. Muavine Hanım ve Feride odaya girdiklerinde Müdür Bey bir hizmetlinin yardımıyla leğende abdest almaktadır. Müdür Bey başında sarığı olduğu halde abdest alırken ayağa kalkar ve ellerini, kollarını havluyla kurularken Feride'ye: “Hoş geldin kızım, Allah mübarek etsin” der. Sonrasında da okulun kurallarından kısaca bahseder: “Şimdi seni talebeye takdim edeceğim, amma velâkin, önce yıka şu yüzü, süslenmek boyanmak kadın kısmının tabii hakkıdır amma, ille de muallime kısmının yüzü boyalı sınıfa girmesi katiyen caiz olamaz” diyerek uyarır. Feride'nin: “Boyalı değilim efendim” cevabını, Muavine Hanım: “Küçük Hanım'ın yüzünü Cenabı Hak boyamış Müdür Bey, bi damla bile boya yok” diyerek destekler. Müdür Bey: “Allah, Allah” diyerek hayretlerini ifade eder. Bu sahnede bizim temel problematiğimiz açısından değerlendirilebilir. Öncelikle Müdür Bey'in abdest alması onun namaz kılmak için hazırlandığını düşündürmektedir. Zaten Müdür Bey'in başında sarığıyla temsil ediliyor olması onun dindar bir kişi olduğunun bariz bir işaretidir. Bununla birlikte makamında abdest alıyor olması onun dindarlığına ve dini inancının en önemli göstergelerinden birisi olan namaz kılmak için hazırlık yapıyor olması onun dini bütün bir kişi olduğu algısını pekiştirmeye yönelik bir davranış olarak yorumlanabilir. Müdür Bey'in Feride'yi ayağa kalkarak ve “hoş geldin

kızım, Allah mübarek etsin” diyerek karşılaması, onun muallimlere ve daha genelde insanlara karşı içten ve samimi davranışının bir yansıması olarak değerlendirilebilir. Zaten bizim kültürümüzde "hoş geldin" tabiri, gelen misafire içten ve samimi bir karşılamanın ifadesi olarak sıklıkla kullanılmaktadır. Yine "Allah mübarek etsin” temennisi de toplumumuzda yeni girişilen bir iş için, yeni kurulan bir yuva için onun taraflar için hayırlı uğurlu ve bereketli olması için kullanılan bir iyi niyet ifadesidir. Son olarak Müdür Bey'in, Feride'ye “şimdi seni talebeye takdim edeceğim, amma velâkin, önce yıka şu yüzünü, süslenmek boyanmak kadın kısmının tabi hakkıdır amma, ille de muallime kısmının yüzü boyalı sınıfa girmesi katiyen caiz olamaz” diyerek uyarması ele alınabilir. Burada Müdür Bey'in uyarısını iki açıdan yorumlamak mümkündür. Evvela Müdür Bey, Feride'nin bir kadın olarak süslenmesi konusunda hakkını teslim etmekte, onun süslenmesine saygı duymaktadır. Müdür Bey'in bu tavrını bir hoşgörü ve olgunluk emaresi olarak değerlendirilebilir. Zira Müdür Bey'in hem kılık kıyafeti hem de dindar bir kimse olarak resmedilmesiyle, Feride'ye karşı bu hoşgörülü tavrı tezat teşkil eder görünmektedir. Çünkü Müdür Bey'in başında sarığı, sırtında cübbesiyle resmedilmesi, ayrıca abdest aldığına nazara verilmesi onun dindarlığının, dini bütünlüğünün vurgulanması olarak okunabilir. Böyle bir kimseden bir kadının süslenmesine, hele hele dışarıda namahrem nazarlara muhatap olacağını bile bile süslenmesine asla rıza göstermeyen, tavizsiz bir davranış beklenir. Müdür Bey bu imajının aksine Feride'nin süslenmesini oldukça hoşgörülü ve saygıyla karşılamaktadır. Bu durumda Müdür Bey'i kıyafetiyle geleneksel ama zihniyetiyle, davranışlarıyla oldukça medeni ve modern bir kişilik olarak değerlendirmek mümkündür. Hemen arkasından gelen "amma, ille de muallime kısmının yüzü boyalı sınıfa girmesi katiyen caiz olamaz” uyarısı, Müdür Bey'in bir kadın öğretmenin yüzü boyalı ve süslü olarak derse girmesine karşı çıkması ise onun gelenekselliğinin bir yansıması olarak anlamak mümkündür. Zaten caiz olmaz ikazı da Müdür Bey'in bu kararının dini bir temele dini bir zihniyete dayandığının işareti olarak okunabilir. Bu da Müdür Bey'in her ne kadar hoşgörülü, anlayışlı ve saygılı bir kişi olsa da, aslında geleneksel zihniyetin bir temsilcisi olarak anlaşılmasına zemin oluşturmaktadır. Zira Müdür Bey tavır, davranış ve düşüncelerini öncelikle dini referansa dayandırıyor olması herşeye rağmen onun geleneksel bir zihniyetinin temsili olarak anlaşılabilir.

Feride, bir sonraki görev yeri olan Çanakkale’de evinden çıkıp yokuş aşağıya inerken, yolda kazı çalışmaları yapmakta olan amelelerin arasından çarşafına sıkıca sarılmış bir vaziyette geçmektedir. Amelelerden birisi Feride’ye: “Küçük hanım biraz su, Allah rızası için” diye seslenir. Feride: “Bekle şimdi getiririm” der ve hemen geriye dönerek yokuştan hızlı adımlarla yukarı çıkmaya başlar. Feride'nin getirdiği suyu içen amele: “Su gibi aziz ol, Allah seni sevenlerine bağışlasın, Allah benim gibi kara sevdaya düşürmesin” diye dua eder. Burada dikkate şayan olansa bizim toplumumuzda, kültürümüzde kendisinden "Allah rızası için" bir şey istendiğinde "iki eli kanda bile olsa" o isteğe bigâne kalınmaz ilkesinin güzel bir örneğine yer verilmiş olmasıdır. Bu sahnede kadın kendisinden "Allah rızası için" su isteyen namahreme kendi işini bir kenara koyup su getirmesini, dini algıların, dini inançların hemen her şeyin önünde olduğu ve insan davranışları belirlemede ne denli etkin olduğunun temsili olarak okunabilir. Zira bizim geleneksel toplumumuzda bir kadın hele hele çarşafli bir kadın bırakın bir namahremle konuşmayı, sohbet etmeyi onunla sokakta bile karşılaşmak istemez. Karşılaşmak zorunda kaldığında da onun mümkün olduğunca en uzağından ve yüzünü yerden kaldırmadan geçer. Ama bu sahnede Feride'nin tavrı, bu geleneksel ve dini, müslüman kadın davranışının hilafıdır. Ama bunun yegâne sebebi "Allah rızası için" istenmiş olmasıdır. Geleneksel tavırlar sadece "Allah rızası" söz konusu olduğu zaman ikinci plana itilebilir.

Feride'nin bir sonraki tayini Kuşadası’ndır. Dönem seferberlik zamanıdır. Feride'nin görevli olduğu mektep cepheden yaralı gelen askerlerin biran evvel tedavi edilmesi için hastaneye dönüştürülmüştür. Zeyniler Köyü’nde tanışmış olduğu Miralay Hayrullah Bey’le burada da karşılaşır. Hayrullah Bey, Feride'den kendisine askerlerin tedavisi sırasında yardım etmesini ister ve Feride de bu teklifi kabul eder. Cepheden gelen yaralı askerlerden birisi daha önce Çanakkale’de görev yaparken amele kılığında kendisinden su isteyen ve sonrasında da kendisine talip olan Yüzbaşı İhsan’dır. Onun tedavisiyle bizzat ilgilenen Feride; İhsan Bey’in iyileşmesi esnasında: “Yine de tabiat yardım etti, ümit ettiğimizden daha kısa bir sürede iyileşti” der. Feride'nin bu sözleri muhtemeldir ki, okuduğu okulun ve orada almış olduğu eğitimin etkisinin ifadesidir. Zira geleneksel Osmanlı eğitim sistemi genel olarak dine dayalıydı, dünyada olan hemen her şeyin Allah'ın bir takdiri olarak anlaşılması yani kadere rıza öğretilirdi. Bunun aksine modern eğitim verilen okullarda hele hele yabancıların açtığı misyoner

okullarında ise dünyada olan hemen her şeyin bir sebep sonuç eksenine dayanan, Tanrı iradesinden bağımsız tabiatın kendi iç meselesi olduğu yönünde pozitivist (Karpaz; 2010: 170-171) temelli gayri dini bilgiler öğretilirdi. Modern okullarda yetişen nesiller "...hayatı Allah'ın iradesinin bir ürünü olmaktan çok biyolojik ve fizyolojik süreçlerin bir sonucu olarak görüyorlardı" (Mardin; 1985: 351). Dolayısıyla gelişen doğa bilimlerinin etkisiyle her şeyin tabiat kanunlarına dayandırılması modern okulların en önemli özelliği idi. İşte Feride'nin, İhsan Bey'in beklenenden çok daha hızlı iyileşmesini "Allah yardım etti de çabucak iyileştin" değil de "tabiat yardım etti de çabucak iyileştin" demesini okuduğu okulda öğretilen doğa bilimleriyle örülmüş zihinsel arka planının bir yansıması olarak değerlendirmek mümkündür.

Feride, daha önce reddettiği Yüzbaşı İhsan Bey'e bu kez bizzat kendisi evlenme teklif eder. Ama Feride'nin evlilik teklifini kendisine acıdığı için yaptığı düşüncesiyle bu kez de Yüzbaşı İhsan Bey reddeder. Feride'ye de şöyle seslenir: "Ümitsiz bir sakata verilecek bir aşk sadakasını kabul edemem, siz dünyanın bütün iyiliklerine layıksınız Feride Hanım, bana gelince böyle bir teklifi kabul edemeyecek kadar şerefli bir askerim, bırakın kendi yolumda öleyim, Allaha emanet olun, eee... yaralı bir abiyle küçük kız kardeşin macerası burada bitiyor" diyerek Feride'yi alnından öper ve ona veda eder. Bu sahnede İhsan Bey'in Feride'ye: "Ümitsiz bir sakata verilecek bir aşk sadakasını kabul edemem, bana gelince böyle bir teklifi kabul edemeyecek kadar şerefli bir askerim" diyerek karşılık vermesini öncelikle aşkın yüceliğine vurgu yapması olarak anlamak mümkündür. Çünkü İhsan Bey'e göre eğer Feride kararında samimi olsaydı daha önce kendisinin yapmış olduğu evlenme teklifini kabul ederdi. Feride'nin bu evlenme teklifi ona göre bir aşk değil cephede yaralanmış, sakatlanmış birisini memnun etmek ve onu hayata bağlamak için verilen bir "aşk sadakası" dır. Başka bir açıdan da bizim kültürümüzde evlenme genelde erkek tarafından gelir, kadından gelen evlenme teklifi kesin yasak olmamakla beraber muteber bir davranış değildir. Bu erkek için aynı zamanda bir gurur meselesi olarak anlaşılabilir ve erkek için böylesi bir teklifi kabul etmek pek mümkün değildir. Yine İhsan Bey'in "böyle bir teklifi kabul edemeyecek kadar şerefli bir askerim" demesini ise Osmanlı modernleşmecilerinin okudukları modern askeri okullarda edindikleri yeni bir zihinsel atmosferin ifadesi olarak anlamak mümkündür. Çünkü Osmanlı modern okullarında hele hele askeri okullarda "yeni bir onur" anlayışı ortaya çıkmış ve eski değerlerin yerini yeni değerler almıştı. İşte bu

değerlerden birisi de "yeni bir onur", Mardin'in ifadesiyle "onurluluk" anlayışıydı. Bu "yeni onur" ya da "onurluluk" anlayışı insanların hele hele askerlik mesleğini seçmiş olanların asla göz ardı edemeyecekleri, her şeyin önünde tuttıkları bir ilkeydi ve şerefli olmayı ifade ediyordu (Mardin; 2000: 213-216).

Bir gün Feride'nin evlatlığı, manevi kızı ve can yoldaşı olan Küçük Munise, hastalanır ve Doktor Hayrullah Bey'in tüm çabalarına rağmen maalesef vefat eder. Miralay Hayrullah Bey, Feride'yi bu acısından sonra yalnız bırakmak istemez ve onu şehrin dışındaki çiftliğine götürür. Bu masum birliktelik şehirde hemen dedikodu kazanının kaynamasına neden olur. Mahallelerde sözü geçen hacı, hoca takımı başlarlar dedikodu yapmaya. Bir yerde topladığı kalabalığı galeyana getirmeye çalışan sarıklı ve sakallı bir zat: "Bu kadar müsibet ve felaket niye geliyor başımıza, niçin harpten, kandan, zelzeleden kurtulamıyor Ümmeti Muhammet, hep bu aşüftelerin ve ırz düşmanlarının yüzünden" diye seslenirken; bir başka yerde bir başka softa başında sarık olduğu halde elinde nargilesini tütürerek: "Şeriat elden gidiyor, namus elden gidiyor, mekteplerimize fahişeleri muallime diye verirlerse gâvur mektebinde okumuşlar hekimlik ederlerse, Ümmeti Muhammet ne fuhuştan kurtulur, ne de rezaletten" demektedir. Başka bir yerde yine bir başka softa elinde tespihi, başında sarığı, uzun sakalı ve sırtında cübbesiyle benzer sözler sarf etmektedir: "İrz düşmanı köpek, atmış kahpeyi evine, sabahlara kadar zevk-ü sefa edermiş, Hoca Hayrettin söyledi çalgı çalıp içki içerken gözüyle görmüş" diye etrafındakileri tahrik etmektedir. Bir başka yerde de yine bir başka softa: "Bu kadar ehli iffet, ehli-sünnet dururken bacak kadar çocukları mekteplere verirlerse, rezalette olur, fuhuşta olur, niçin geliyor başımıza bunca felaket, işte hep bu yüzden" diyerek etrafına toplanan insanlara akıl vermektedir. Bu mezkûr sahneler bizim temel problematiğimiz için filmin belki en verimli kısmını oluşturmaktadır. Zira bazı istisnalar olmakla birlikte genel olarak bütün sinema tarihimiz boyunca, özelde ise bizim incelediğimiz filmlerde dinin bizzat kendisi ve özü olmasa bile dini temsil ettiğini iddia eden insanlar tarafından istenildiğinde kendi şahsi çıkarları için nasıl amaç dışı kullanılabileceğini temsil etmektedir. Hatta bizzat dinin kesinlikle yasakladığı bir kısım davranışların bile, yine din adına ya da din adamı kılığında bürünmüş cahil insanlar tarafından dini motiflerle süslenerek geleneksel zihniyet adına, insanların hasetleri, çıkarları ve ikballeri adına çarpıtılarak ne kadar etkili ve kışkırtıcı olarak kullanılabileceğinin en bariz örneğini bu sahnelerde bulmak

mümkündür. Söz konusu bu sahnelerde peş peşe perdeye yansıyan görüntülerde dış görünüşü, kılık kıyafetleriyle dindar hatta din adamı oldukları algısı oluşturan insanların etrafına topladıkları cahil insanları, dini söylemlerle ve dini motiflerle süsleyerek yaptıkları kışkırtıcı konuşmalarla etkilemeye ve yönlendirmeye çalıştıklarına şahit olmaktayız. Bu insanların sözlerini dinlenir kılansa, kiminin sırtına giydiği cübbesi, kiminin elinde çekmekte olduğu tespihi, kiminin başında sardığı sarığı ve uzun sakalıyla oluşturdukları dindar insan kimliği ya da din adamı algısıdır. Çevresinde toplamış oldukları insanların onları can kulağıyla dinlediklerinden de anlaşılacağı üzere bu kimseler mahallede sözü dinlenen ve din adamı kimliğiyle de sözüne itibar edilen bir otorite algısı vermektedir. İşte bu dindar, dini bütün veya din adamı algısı oluşturan insanlar hemen tamamı kılık kıyafet, dış görünüşleri, tavırları ve söylemleriyle bir tip olarak takdim edilmektedir. Bu tipler söylemlerinde dinimizin kesin yasakladığı ve en büyük günahlar arasında saydığı dedikodu yapmakta hatta daha da öte masum insanlara iftira atmakta sakınca görmemektedirler. Bir de bu dedikodu ve iftiralarını din adına, şeriat adına ve namus adına yapmaktadırlar ki, söylemlerini dini motiflerle besleyerek meşrulaştırmakta, etkinliğini artırmaktadırlar. Bu söylemler bir bütün olarak değerlendirildiğinde ise din gibi aşkın, kutsal ve inananların her şeyin üstünde tutukları değerlerinin, art niyetli insanlar tarafından nasıl suistimal edilebileceğinin, istenildiğinde ne kadar istismar edilebileceğinin ve insanları kışkırtmak için kullanılabileceğinin temsili olarak değerlendirmek mümkündür.

Bu dedikodular neticede şehrin idarecilerine ulaşır. Şehri idarecileri bu dedikoduları ve iftiraları araştırmak yerine hemen Feride'yi, Hayrullah Bey'le gayrimeşru bir münasebeti olduğu iftirasıyla Maarif Vekâleti'ne şikâyet etmeye karar verirler. Bu maksatla da Maarif Vekâleti'ne gönderilmek üzere bir mektup kaleme alırlar. Bu amaçla bir hükümet yetkilisi maiyetindeki memurları genişçe bir salonda toplamıştır ve hemen bir memura talimat verir: “Yaz, muallimelik şerefini ayaklar altına alarak Hayrullah Bey namında bir Miralayla gayrimeşru bir münasebet tesis ettiği ve evinde kapatma olarak deni ve seni efaline devam ettiği sabit olmak...” diye devam eden mektubun cevabi yazısı jandarmalar tarafından Hayrullah Bey'e verilir. Mektubu okuyan ve duruma çok sinirlenen Hayrullah Bey hemen Feride'yi çağırır ve Maarif Vekâleti'ne gönderilmek üzere muallimelik vazifesinden istifa ettiğini belirten bir mektubu yazmasını ister. Miralay Hayrullah Bey, Feride'nin yazmış olduğu istifa

mektubunu İzmir Maarif Müdürlüğü'ne gönderilmek üzere jandarmalara teslim eder. Olanlardan hiçbir şey anlamayan Feride, Hayrullah Bey'den açıklama ister. Önce anlatmak istemeyen Hayrullah Bey sonunda gerçeği söylemek zorunda kalır: “O yazdırdığım istifa var ya, onla bütün, bütün ahlaksızların, namussuzların suratına tükürdün kız, seni benim kapatmam, metresim olarak ilan eden bütün o p...” diyebilir ancak. Feride'nin üzüntüsü ve pişmanlığını paylaşmaya onu anlamaya çalışan Hayrullah Bey, Feride'nin yanından ayrılmamasını isterken: “Paran yok pulun yok, çalışma imkânın kalmadı, burda yanımda oturmana bile müsaade etmez bu yobaz dünyası, bu sabah mahalle namına kaymakama buradan bir heyet gitmiş, seni mahallenin namusu ve iffetini kirlettiğin için kovmasını, buradan sürmesini rica etmiş, dünyanın acısını gördüm ben kız, kollarımda nice gözler kapandı, nice hayatlar söndü, ama seni Azrail'e kolay kolay bırakmam kız, sıkı dur senlen son çareye başvuracam, seni şeriata uygun olarak nikâhıma alacam” der. Bu son çare Feride'nin şaşkın bakışları ve itiraza yeltenmesine karşı gerçekleşir. Başında sarığıyla bir imam sedirde elindeki Kur'an okurken Hayrullah Bey de başında takkesiyle, ellerini açmış dua ederek yanında oturmaktadır. Sedirin önünde toplanmış ve yerde oturmakta olanlarda yapılan dualara âmin demektedirler. Başka bir oda da ise Feride, beyaz gelinlik içerisinde sedirde yalnız başına otururken, odada toplanan diğer kadınlarsa yerde oturarak yapılan dualara ellerini açarak âmin demektedirler. Artık Hayrullah Bey'le Feride'nin nikâhları kıyılmıştır. Akşam olunca Feride son kez tutmakta olduğu günlüğünü yazar. Sonra eline masadaki mumu alarak Hayrullah Bey'in odasına gelir. Hayrullah Bey başında takke ve pijamalarıyla bağdaş kurarak yere oturmuş sehpanın üzerine serdiği kitaplarıyla meşguldür. Feride'nin odaya girmesiyle durumu anlayan Hayrullah Bey: “Kız, sen daha yatmadın mı? Lan bu ne hal, ne arıyorsun odamda, yoksa tüüü, utanmaz arlanmaz, hay Allah cezanı versin, ulan insan babası yerindeki adama tövbe tövbe... tövbe Yarabbi, Suphanallah... böyle gecelikle, üryan üryan odama gelmeye hiç utanmadın mı?” diyerek kıyılan nikahın aslında haklarında çıkan dedikoduların önünü kesmek için yapılan küçük bir oyundan ibaret olduğunu ima eder.

Final sahnesi olarak değerlendirebileceğimiz bu sahnelerde bizim için çeşitli açılardan değerlendirebileceğimiz unsurlar içermektedir. Öncelikle Munise'nin ölüm sahnesi dikkate değerdir. Zira ağır bir hastalığa yakalanan Munise'yi Doktor Hayrullah Bey tüm imkânlarını seferber ederek ve tıbbi yöntemleri kullanarak tedavi etmeye

çalışır. Maalesef hastalığın ağırlaşmasıyla tüm ümitler de tükenmeye başlar. Bu arada Munise'nin başında toplanan kadınlar ellerinde okudukları Kur'an-ı Kerim'lerle Munise'nin iyileşmesi için gece boyu dua ederler. Bu görüntüler bizim için modernlik ve geleneksellik bağlamında değerlendirmeyi hak eden görüntülerdir. Çünkü Munise'nin hastalığının mevcut tüm tıbbi imkânlar kullanılarak tedavi edilmeye çalışılması ilmin, bilginin, sebeplere riayetini yani modernliğin, modern bir zihniyetin göstergesi olarak kabul edilebilirken, hastalara okumak, üfürmek ve dua etmekse geleneksel bir zihniyetin göstergesidir. Bununla birlikte tüm maddi imkânların kullanılarak sebeplerin sukut ettiği ve tükendiği kabul edildiğinde ise Kur'an okumak, dua etmek gibi aşkın bir iradeye, bir yaratıcıya yani Allah'a sığınmak da dini inançların, tevekkülün yansıması olarak anlaşılabilir. Günümüzde bile bir hastalığa müptela olduğunda hekime, ilaca ve gerekli tıbbi tedaviye başvurulmakla birlikte, zaman zaman dua etmek, Kur'an okumak gibi dini inançlara yönelim de sıklıkla görülmektedir. Munise'nin hastalığında olduğu gibi tıbbi tüm imkânların tüketilmesine rağmen şifa bulunamayınca da son çare olarak, Allah'a havale etmek, Kur'an okuyarak ve dua ederek Allah'tan şifa dilemek de; "şifayı veren Allah'tır" anlayışının gereği olarak, ulaşılan tüm teknik ve teknolojik imkânlarla karşı insan kapasitesinin sınırlılığının ve toplumumuzun da dini inançlarına bağlılığının işareti olarak değerlendirilebilir. İkinci olarak Hayrullah Bey ve Feride hakkında çıkan dedikodular ve akabinde yaşananların konu edildiği epizotlar bizim için dikkate şayan başka bir detaydır. Miralay Hayrullah Bey'in sonraki sözlerinden kaymakam olduğunu öğrendiğimiz zatın, bir muallimenin namus ve şerefine dil uzatan cahil, cühela, softa, yobaz takımının sözlerine, dedikodu ve iftiralarına itibar etmesi anlaşılması zor bir şey olsa gerektir. Bu iddia, dedikodu ve iftiraları araştırmak ve bu iddialara maruz kalan kişilere sormak yerine tamamen gerçekmiş gibi hemen azil yazısı yazdırması hem kaymakamın haksız ve keyfi muamelesine hem de dedikodu ve iftiraların bir insanın namus, şeref ve haysiyetine ne denli zarar verebileceğinin temsili olarak okunabilir. Hele kaymakamın bizzat: "Muallimelik şerefini ayaklar altına alarak Hayrullah Bey namında bir Miralayla gayrimeşru bir münasebet tesis ettiği ve evinde kapatma olarak deni ve şeni efaline devam ettiği sabit olmak" gibi son derece ağır bir suçlamayı çok rahatlıkla ve hiç düşünmeden yazdırması idarecilerin kifayetsizliği, keyfiliği ve yetersizliğine iyi bir örnek olarak değerlendirilebilir. Zira böylesi bir tavır, muhakeme sahibi olma ve inisiyatif kullanabilme kabiliyetinden yoksun, başkaları

tarafından belirlenen siyasaları aynen uygulayan "ılımlı aşkın yönetim" biçiminin tipik bürokratik özellikleridir (Heper; 2010: 30). Kaymakamlık gibi bir yerleşim biriminin en üst ve en yetkili makamında olan birisi, bir suçlama karşısında kalan bir memur hakkında hele hele bu memur bir muallim, hele de bir kadınsa daha hassas ve özenli olmalıdır. Böylesi yetkili bir makamda oturan bürokrattan, herhangi bir şikâyet konusunda ya da şikâyete maruz kalmış bir memuru hakkında alelacele karar vermek yerine öncelikle bu şikâyetleri iyice araştırması, tarafları dinlenmesi ve ona göre bir tasarrufta bulunması beklenir. Böylesi bir muamele o makamda oturan zatın olgunluğunu, kalitesini ve inisiyatif kullanma becerisinin göstergesi olarak kabul edilebilir. Bu tür muamele modern bir bürokratin tavrını ve kalitesini temsil ederken, tam tersi de geleneksel bürokratik zihniyeti temsil etmektedir. Söz konusu bu sahnede kaymakamın, dedikodulara ve iftiralara itibar etmesi, araştırma ve incelemeye bile gerek görmeden karar vermesi, şikâyete maruz kalanları bırakın savunmalarının alınmasını olaydan haberleri bile olmadan aceleci bir tavırla vekâlete şikâyet etmesi gibi çeşitli karar ve tasarrufları onun sahip olduğu geleneksel bürokratik zihniyetinin yansıması olarak anlamak mümkündür. Hayrullah Bey'in "burda yanımda oturmana bile müsaade etmez bu yobaz dünyası" diyerek yakındığı tavır ise aslında dinin kendisinin değil dini kendi çıkarları için kullanmakta beis görmeyen haset insanların, yobazların hoşgörüsüz ve düşmanca tavırlarıdır. Bu yakınmalarının sonucunda bir çıkış yolu arayan Miralay Hayrullah Bey, Feride'yi bu yobaz dünyasına kurban etmek istemez ve onların da elindeki en büyük dayanakları olan dini argümanları ellerinden almak, içinde yaşanılan toplumun anlam dünyasıyla uyumlu olmak, yani Berger'in ifadesiyle "toplumsal dünyadan köklü bir uzaklaşma" (2011: 78) yaşamamak için Feride'ye "sıkı dur senlen son çareye başvuracam, seni şeriata uygun olarak nikâhıma alacam" der. Başvurulan bu son çareyi Hayrullah Bey'in Feride'ye sahip olması için değil, onu korumak için iyi niyetle giriştiği bir yolda, bir kısım kötü niyetli insanların kendileri hakkında çıkardığı dedikodu ve attıkları iftiralara yine onların anlayacağı dilden yani dini meşruiyete uygun verilmiş bir cevap olarak anlaşılabilir. Nikâhı, kadınlı erkekli kalabalık bir davetli huzurunda dualarla ve imam tarafından kıyılması, hem nikâhın sahihliğinin hem de meşruluğunun temsili olarak anlaşılabilir. Nikâhın kıyıldığı günün gecesinde Feride'nin günlüğünü son kez yazdığını ve Hayrullah Bey'in nikâhlısı olarak gece kıyafetiyle onun odasına gelmesi, Feride'nin de kıyılan bu nikâha ne kadar inandığının

bir işareti olarak okumak mümkündür. Hayrullah Bey'in sözleriyle aslında kıyılan bu nikâhın dedikoduları ve iftiraları önlemek için başvuru küçük bir oyun ve bir tedbirden ibaret olduğunu anlamasıyla da büyük bir şaşkınlık ve mutluluk yaşar.

5. 4. Filmin Karakterleri

Çalığışu, karakterleriyle daha ziyade öne çıkmış bir filmidir. Çünkü özellikle Çalığışu ismiyle özdeşleşmiş olan Feride, bir öğretmenin hele hele bir kadın öğretmenin mesleğini icra etmesinin, bir kadın olarak hayata tutunmaya çalışmasının, aşkına sadakatin timsali, adeta bir rol model olmuştur. Elbette bu başarının arkasında Reşat Nuri Güntekin gibi Türk edebiyatının usta isminin yazdığı eserden uyarlanmış olması yatmaktadır. Konu olarak bu kadar güçlü bir eserin film olarak da güçlü bir anlatıya sahip olması, senaryo ile film teknikleri arasındaki zorunlu ilişkiye iyi bir örnektir. Bir aşk filmi olan Çalığışu, hem Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönemini yansıtmaları hem de bu dönemde yaşanan modernlik ve geleneksellik gibi bir takım çelişkileri perdeye yansıtarak mezkûr döneme ışık tutmaktadır.

Modernliğin Temsilcisi

Feride Öğretmen

Doktor Hayrullah

İbrahim Hilmi Bey

Gelenekselliğin Temsilcisi

Hatce Hanım

Kâmuran Bey

Okul Müdürü

Tablo 3. Modernliğin ve Gelenekselliğin Temsilcileri Olarak Filmin Karakterleri

Babası Nizamettin Bey tarafından küçük yaşta verildiği Fransız kolejinde uzun yıllar öğrenim gören Feride, mezun olduktan sonra nişanlandığı Besime teyzesinin oğlu Kâmuran'ın ihanetiyle sarsılır. Nişanlısı Kâmuran ve İstanbul'dan ayrılmak için, Anadolu'da öğretmen olarak vazife yapmak ister. Feride gerek aldığı eğitim gerek insancıl kişiliği gerek bir kadın olarak toplumda vazife yapma istek ve cesaretiyle modernliğin temsilcisi olarak karşımıza çıkmaktadır. Bunun karşısında ise ilk görev yeri olan Zeyniler Köyü mektebinde karşılaştığı Hatce Hanım yerleştirilebilir. Zira Hatce Hanım hem köyün geleneksel kadın hocası olarak hem geleneğin savunucusu ve yaşatıcısı olarak hem de çocuklara verdiği dini eğitimle gelenekselliğin temsilcisidir. Özellikle Feride'nin çarşaf giymesi için ısrarcı olması, onun bir kadın olarak yaban memleketlerde tek başına vazife almasına karşı sergilediği olumsuz tutum ve mektepte

çocuklara verdiği ezbere dayalı dini eğitim onun gelenekselliğın temsilcisi olmasının göstergeleridir.

Doktor Miralay Hayrullah Bey ise Osmanlı ordusunda hem cepheden cepheye koşmak suretiyle memlekete hizmet etmekte hem de doktor olarak cephelerde yaralanan askerlerine gerekli tıbbi müdahaleyi yapmaktadır. Feride öğretmeni tanıyıp ona babacan bir tavırla sahip çıkması, onun yanında olması ve filmin finalinde haklarında çıkan dedikodulara karşı Feride'yi nikâhlanması onun modernliğın temsilcisi olarak değerlendirilmesi için yeterli sebeplerdendir. Çünkü bu nikâh gerçekten Feride'yi korumak içindir ve Feride'nin bile çok sonra anladığı küçük bir oyundur. Zira o bir fırsatçı olarak Feride'nin kimsesizliğini kullanmak için değil haklarında çıkan dedikodulara, bu dedikoduları çıkaran softalara karşı onların anlayacağı dilden verdiği bir cevaptır. İlk günkü gibi Feride'yi masum ve tertemiz olarak nişanlısı Kâmuran'a göndermiş vefalı birisidir.

Kâmuran, Feride'nin çocukluk aşkı, ilk ve tek sevgilisidir. Feride'nin Besime teyzesinin oğlu ve nişanlısı olan Kâmuran Bey, yurtdışı görevi sırasında kendisine sadakatsizlik etmiştir. Kâmuran'ın kendisini aldattığını tam da düğün arifesinde öğrenen Feride'nin Kâmuran'ı ve İstanbul'u terk etmesinin tek sebebi bu ihanettir. Kendisini deliler gibi seven bir kadını üstelik teyzesinin kızı da olan nişanlısını aldatması geleneksel bir erkek tavrıdır. Zira ihanet kadından olursa affedilmez ama erkek yaparsa bu bir anlamda "elinin kiridir" ve yıkayınca çıkar gibi çarpık geleneksel anlayışın dışavurumudur. Böylesi bir çarpık zihniyet ancak geleneksel bir zihniyeti yansıtır. Bu sadakatsizliğı iki sevgilinin uzun yıllar ayrı kalmalarına ve Feride'nin Anadolu'da uzun yıllar acı dolu bir hayat geçirmesine sebep olmuştur. Kâmuran'ın bu sadakatsizliğı sevgilisine ve nişanlısına karşı ihaneti onu geleneksel bir karakter olarak değerlendirmek için yeterlidir.

Maarif Müdürü İbrahim Hilmi Bey, düşünceleri, davranışları ve idealleriyle bir modernleştirici olarak kabul edilebilir. Ancak kimi keyfi ve karşıdaki insanın düşüncelerini değerlendirmeye bile tenezzül etmeyen tavırlarıyla "aşırı batılılaşmış" Mardin'in tabiriyle bir "Bihruz Bey"¹³ sendromu yaşayan uç bir karakter olarak

¹³ Bihruz Bey, Recaizade Mahmut Ekrem'in Araba Sevdası romanının kahramanı olan ve aşırı batılılaşmış, kendini beğenmiş, halkını küçümseyen, kendine yabancılaşmış bir bürokrat tipidir. Bu tavır Mardin'e göre bir "sendrom" halini almıştır (Uzdu; 2011: 175).

değerlendirilebilir (Mardin; 1999b: 56-57). "Büyük projelerim var azizim büyük, her şey yıkılıp yeniden yapılacak" diyerek kökten batıcı bir zihniyetin temsilcisi olduğunu ifade eden İbrahim Hilmi Bey, bir Avrupa hayranı daha özel de bir Fransız hayranıdır. "Fransız kültürünü mecbur tutacaksın bu memlekette monchère" demesi onun nasıl bir kişilik olduğunu en iyi anlatan sözü olarak ele alınabilir. Feride, İbrahim Hilmi Bey'in emriyle tayin edildiği Darü'l Muallimat'ta vazifeye başladığı ilk gün Müdür Bey'le tanışır. Müdür Bey, Feride'nin bir kadın olarak süslenmesi konusunda hakkını teslim etmekte, onun süslenmesine saygı duymaktadır. Müdür Bey'in hem kılık kıyafeti hem de dindar bir kimse olarak resmedilmesiyle, Feride'ye karşı bu hoş görülme tavrı tezat teşkil eder görünmektedir. Çünkü Müdür Bey'in başında sarığı, sırtında cübbesiyle resmedilmesi, ayrıca abdest aldığı nazara verilmesi onun dindarlığının, dini bütünlüğünün vurgulanması olarak okunabilir. Müdür Bey her ne kadar hoşgörülü, anlayışlı ve saygılı bir kişi olsa da, aslında geleneksel zihniyetin bir temsilcisi olarak anlaşılabilir. Zira Müdür Bey tavır, davranış ve düşüncelerini öncelikle dini referansa dayandırıyor olması her şeye rağmen onun geleneksel bir zihniyetinin temsili olarak anlaşılabilir.

5. 5. Görüş Noktası

Filmin görüş noktasını ifade etmek için iki sahne üzerinden bir değerlendirme yapmak yeterli olacaktır. Zeyniler Köyü'nde okulun ilk günü Hatce Hanım'a Feride: "Bugünde yine eskisi gibi sen okut çocukları" diyerek dışarıya doğru yürürken arka planda Hatce Hanım, yerde dizleri üstünde oturmuş, öne arkaya sallanarak hep bir ağızdan hocalarının söylediklerini: "Elif, elif eyle ala üllü ümbür yalli up üp, be, beyli beli beyli bümbür yalli bup büp" diyerek tekrarlayan küçük talebelerine Arapça alfabe öğrenmeye çalışmaktadır. Bu sahneyi, geleneksel eğitim yöntemini anlamamız ve zihnimize somutlaştırmamız için iyi bir örnek olarak değerlendirmek mümkündür. Geleneksel eğitim öncelikle mektep denilen ve yine geleneksel olarak yerde dizüstü oturmak suretiyle ağırlıklı olarak da ezber dayalı ilim öğrenilme biçimine dayalıdır. İlimse genelde dini bilgilerin öğretilmesi, ahlaki pratiklerin anlatılmasından müteşekkildir. Dini bilgi denildiği de öncelikle kuran okumak için Arap alfabesinin ezberlenmesi, sonrasında yüzünden Kur'an'ın okunabilmesi ve en son aşamada ise Kur'an'ın ezberlenmesinin hedeflendiği bir müfredata dayanmaktadır. Mezkûr sahnede

işte bu geleneksel eğitimin nasıl uygulandığını görmekteyiz ve böylelikle zihnimizde canlandırma imkânı bulmaktayız. Geleneksel eğitim müfredatına uygun olarak işleyen mektepte alfabe dersinin ardından da Hatce Hanım'ın "Euzubillah" çekerek başlattığı ve yine talebelerin hep bir ağızdan okudukları sure veya dualarla ezber dersine geçilir. Hatce Hanım bu dersten sonra da çocuklara ahret ve kabir hayatını anlatmaya başlar: “Kabir azabı nedir bilir misiniz? Kabir nedir? Yarın öleceksiniz, hepiniz öleceksiniz, mezarlara atacaklar sizi, toprak örtecekler her tarafınıza, binlerce, binlerce ölü bir arada yatacaksınız, ölünce etleriniz çürüyecek, burnunuz düşecek önce, kemikleriniz kuruyacak, kabre indiğinizde münkirle nekir dikilecekler başınıza. Kabir azabı başlayacak günahkârlar için, öküzün boynuzu ucunda sallanan bu dünya yalan, yarın öbür gün ahrette yalnız sevap ve günahlarınızla baş başa kalacaksınız, münkirle nekir dikilicekler başlarınıza, sonra topuzlu zebaniler hepsi kabirde başucunuza gelecekler, günahkârlar bu tarafa bu tarafa dcekler, bu tarafa, kabrinizde kurtlar yılanlar başlıcak azaba.” Bu dehşet dolu sözleri küçücük çocuklar korkuyla ve hayretle dinlerken; aynı dehşet ve korkuyu yaşayan Feride de gözleri fal taşı gibi açılmış bir halde, elleriyle yüzünü ve kulaklarını kapatarak hayretle dinlemektedir.

Hatce Hanım'ın çocuklara kabir ve ahret hayatını anlattığı bu sahne belki de geleneksel eğitim sisteminin en tartışmalı yönünü ele alması, hatta daha da ileri giderek geleneksel eğitimi eleştirmek için özellikle tasarlandığını düşünebiliriz. Zira modernleşmecilerin savunmakta olduğu düşünceye göre, geleneksel eğitim sistemimiz artık çağın ihtiyaçlarına cevap vermekten uzaktır ve hemen terk edilmedir. Mezkûr sahneyi modernleşmecilerin temel tezini haklılaştırmaya çalışan bir sahne olarak okumak mümkündür. Modernleşmecilere göre Hatce Hanım'ın şahsında tüm geleneksel eğitimci ve din adamları, insanları daha çocuk yaştan itibaren kadercilikle, ahret yönelimli çoğu da hurafe dini bilgilerle uyuşturmakta, dünyanın gerçeklerinden uzaklaştırmakta ve etkisizleştirmektedir. Oysa bir memleketin belki de en büyük sermayesi genç nesilleridir. Bu nesiller modern bir eğitimden geçirilerek çağın gereklerine göre yetiştirilmeli, modern ve bilimsel bilgilerle donatılmalıdır. İşte bu gerçeklerin aksine modern dolayısıyla da bilimsel olmayan, çağın ihtiyaçlarına cevap vermekten uzak bir eğitimden geçen insanlardan müteşekkil bir memleketin akıbeti; aynen imparatorluk örneğinde olduğu gibi maalesef gelişmiş ve modernleşmiş ülkelerin karşısında ayakta kalması dahi mümkün olmayan, neticede batmaya ve yok olmaya

mahkûm olmaktır. Çünkü din aslında insanın vicdani meselesidir. Modern çağda her şeyin baş döndürücü hızla değişip geliştiği, tekniğin ve bilimin artık insanlığın kaderine hâkim olduğu bir zaman diliminde öbür dünyaya yönelik eğitim vermek bu dünyada ezilmenin, sömürülmenin ve nihayetinde de yok olmanın en önemli sebebidir. Eğer ezilmek, sömürülmek istemiyorsak ve millet olarak da onurlu bir şekilde varlığımızı sürdürmek istiyorsak bu çağdışı eğitimi biran evvel terk etmeli ve modern bir eğitime geçmeliyiz. Modern ülkelerle baş edebilmek, memleketi kalkındırmak ve onurlu bir hayat sürmek; ancak iyi yetişmiş, çağdaş eğitim almış ahirete yönelimli değil dünyaya yönelimli olan ve bilimsel bilgilerle donatılmış modern nesillerle mümkündür.

Bu sahnenin ardından muhtemelen ertesi gün Feride Öğretmen'in yaptığı derse geçilir. Sınıf aynı, çocuklar aynıdır, ancak küçük bir değişiklik de göze çarpar, sınıftaki bu küçük değişiklikle sıraların konulmuş olmasıdır. Derse ise matematiktir. Zira Feride öğretmen kürsüde oturmuş vaziyette çocuklara çarpım tablosunu öğretmektedir. Feride bir yandan eliyle işaret ederken, diğer yandan sorar: "Sekiz kere altı" çocuklar hep bir ağızdan: "Kırk sekiz" diye cevap verirler. Feride: "Dokuz kere altı" diye sorar çocuklar tekrar: "Elli dört" diye cevap verirler. Feride: "Tamam, peki on kere altı" diye bir kez daha sorar, çocuklar bu kez yine hep bir ağızdan: "Altmış" diyerek cevap verirler. Feride öğretmen: "Afferin çocuklar" diyerek dersi bitirir ve: "Hadi avluya çıkarak oynayın" der. Feride öğretmen'in bu komutuyla çocuklar, sevinç içinde koşuşturarak dışarı çıkarlar. Bu arada Hatce Hanım sınıfın kapısında görülür ve Feride öğretmenin hem dersi işlemesine hem de çocukları avluya göndermesine tanıklık eder. Hatce Hanım sınıfın kapısında, Feride Öğretmen kürsünün önünde her ikisi de ayakta birbirlerine uzaktan uzağa bakışırlar. Bu sessiz bakışlar aslında iki farklı dünya algısının dışavurumu olarak okunabilir.

Bu sessiz bakışlardan sonraki sahnede Feride, ocağın başında yemek pişirmektedir. Arka planda ise Hatce Hanım dikkatle masanın üstünde durmakta olan yuvarlak dünya haritasına bakmaktadır. Feride, Hatce Hanım'a sorar "beğendin mi sınıfın şeklini?" Masadaki dünyayı incelemekle meşgul olan Hatce Hanım bu soruyu duymaz bile "nedir bu" diye sorar. Feride de "dünya haritası" diye cevap verir. Hatce Hanım bu kez bir başka soru yöneltir "neden yuvarlak", Feride'nin "eee, dünya yuvarlak yaa" cevabına sinirlenen Hatce Hanım, Feride'ye "çocukların körpe kafalarına bu gâvur icatlarını sokmaya mı geldin buraya" diye karşılık verir. Hatce Hanım, Feride'ye doğru

yürüyerek onu azarlamaya devam eder, "ne işin var buralarda Hoca Hanım, kadın evinde gerek, yok mu senin evin?" Feride "var hoca hanım, ama kadının evinde oturmasına gelince, o düşüncedir ki, seni hala dünyayı öküzün boynuzunda durduğuna inandırıyor, kadında bu cemiyette vazifesini yapsa erkeğe yardımcı olsa, kendi kuvveti yettiği sahalarda çalışsa herhalde çok daha başka olurdu halimiz, kadınsın diye türbedarlığı elinden alsalar, seni Zeyni Baba'dan ayırsalar ister miydin Hatice Hanım?" diyerek karşılık verir. Bu sahne geleneksel dünya algısıyla modern dünya algısı arasındaki temel ayrıma işaret etmektedir.

Sonuçta Feride'nin yaptığı ders Hatce Hanım'ın yaptığı derslerden hem içerik hem de yöntem olarak çok farklıdır. Feride öğretmenin yaptığı ders matematiktir ve çocuklara zihni melekelerini geliştirmeye yönelik eğitim vermektedir. Feride'nin dersinde çocuklar sıralarda oturmaktadır ve Hatce Hanım'ın daha önce zikretmiş olduğu "sıra mı, ata biner gibi sıraların üstünde oturan çocukların aklına ders mi girer kızım" sözlerinin aksine çokta güzel ders yaptıklarını ve akıllarına da dersin girdiğinin tasviri olarak anlamak mümkündür. Öbür yandan çocukların ders işlenişinden memnun olduklarını, mutluluktan yüzlerinin güldüğünü ve gözlerinin ışıldadığını görebilmekteyiz ki, bu durumda da çocukların bu yeni öğretim sisteminden çok hoşnut oldukları sonucunu çıkarabiliriz. Ayrıca Feride Öğretmen'in güleryüzlü, sevecen ve cesaret veren tavrıyla çocuklara yaklaşımı, geleneksel ve modern algının arasındaki farkın vurgusu/yansıması olarak okunabilir. Hatce Hanım'ın asık yüzü, tavizsiz ve sert tavrı gelenekselliğin temsilcisi olarak takdim edilirken, buna karşı Feride Öğretmen'in güler yüzlü çehresi, sevecen ve cesaret veren tavrı modernliğin temsili olarak anlamakta olasıdır. Feride Öğretmen'in ders sırasında çocukların başarılarını "afferin çocuklar" diyerek tebrik etmesi hem çocukların cesaretlerini kamçılamakta hem de çocuklara öğrenme şevki aşılama matuf bir nezaket tavrı olarak değerlendirilebilir. Bu da Hatce Hanım'ın tavizsiz ve sert tavrı karşısında modern bir anlayışın takdimi ve tasviri olarak anlamak mümkündür.

5. 6. Mizansen ve Gerçekçilik

Çalığışu hem konu hem de mizansen hem de filmsel anlatı bakımından güçlü sayılabilecek bir filmidir. Daha önce de ifade edildiği gibi elbette bu başarıda Türk edebiyatının çınarlarından Reşat Nuri Güntekin'in yazdığı eserden filme uyarlanmış

olması en büyük etkidir. Çünkü başarılı bir film için iyi bir senaryoya sahip olması önemli bir unsurdur. Yazıya iyi aktarılmış başarılı senaryoya sahip bir filmin perdeye yansıtılması yönetmenin becerisine kalmıştır.

Çalığışu daha ilk sahnesinden itibaren iyi bir mizansene sahip olduğu izlenimi vermektedir. Zira Feride'nin babası Nizamettin Bey'in bir Osmanlı subayı olarak imparatorluğun pek çok yerinde görev yapmış olması öncelikle Feride'nin sesinden kısaca hikâye edilmekte ve öykünün genel çerçevesi izleyiciye anlatılmaktadır. Bu alt sese eşlik edense filmin ilk görüntüleri olan at ve deve sırtındaki çöl yolculuğudur. Bu görüntüler alt seste anlatılan hikâyeyi inandırıcı ve gerçekçi kılmaya yöneliktir. Aynı şekilde Beyrut'tan İstanbul'a bir vapurla gelişi hem alt sesle anlatılmakta hem de bir vapur görüntüsüyle bu mizansenin gerçekçiliği sağlanmak istenmektedir. Feride'nin hem annesinin hem de büyükannesinin ölümü ise bir mezara toprak atılması ve cenazenin başında kadınların Kur'an okuma görüntüleriyle pekiştirilerek gerçekçi kılınmaktadır. Babası Nizamettin Bey'in ölümü ise kolej müdiresinin kendisine önemli bir haber vermek için odasına çağırması ve tavırlarından anladım efendim bir gün hepimiz öleceğiz demesiyle anlatılmaktadır.

Kolejde okuduğu sıralarda sık sık Kâmuran'ın kendisini ziyarete gelme mizansenini de Kâmuran'ın farklı kostümlerle perdeye yansıtılmasıyla inandırıcılık kazandırılarak ve gerçekçi kılınmaya çalışılmıştır. Başka bir sahnede ise Feride'nin Kâmuran'dan uzaklaşmak için Tekirdağ'daki teyzesine gitme mizansenini, bir at arabasıyla yolculuk yapma görüntüleriyle gerçekçilik kazandırılmıştır. Hemen takip eden sahnede Tekirdağ'daki teyzesinin evinde geçer. Bu sahnede Feride teyzesi, eniştesi ve teyzesinin kızı Müjgan'la görüntülenir. Bu görüntülerle Feride'nin Tekirdağ'daki teyzesinin yanına gittiğine gerçekçilik ve inandırıcılık kazandırılmıştır.

Nişanlısı Kâmuran'ın İspanya'daki amcası tarafından sefaret kâtipliği yapmak için yanına çağırılması ise Feride'nin de okuduğu bir mektupla ve Kâmuran'ın bizzat kendi dilinden ifade edilmesiyle gerçekçilik kazandırılmıştır. Peşinden gelen görüntülerle de Kâmuran'ın bir masa başında çalışma görüntüleriyle de İspanya'ya gittiği orada çalışmakta olduğu izlenimi vermekte ve bu mizansene inandırıcılık kazandırılmaktadır. Bir at arabasıyla konağın bahçesinden girişi, annesinin elini öpmesi, kardeşlerine sarılışı ve Feride'ye hasretle koşması, onun İspanya'dan döndüğü mizansenine gerçekçilik kazandırmaktadır. Evlilik hazırlıkları yaptıkları sırada konağın

bahçesinde kendisini bekleyen Kâmuran'ın yanına giderken önüne çıkan gizemli bir kadın Feride'ye, nişanlısı Kâmuran'ın İspanya'dayken yaşadığı bir aşkı yani kendisine ihanet ettiğini haber verir. Bu mizansene yine aynı kadının Feride'ye Kâmuran'ın söz konusu kadına yazmış olduğu aşk mektuplarını vermesi ve Feride'nin bu mektupları okumasıyla gerçekçilik kazandırılır.

Bu sahneden sonra Kâmuran'ı terk eden Feride'nin öncelikle Eyüp'teki Gülmisal Kalfa'nın yanına, oradan Maarif Vekâleti'ne gidişi, Vekâlet'te yaşadığı insanı canından bezdirici hadiseler ve sonunda Bursa'ya tayin edilişi, oradan Zeyniler'e gönderilişi hep bir mizansenler serisidir. Bu mizansenler söz konusu mekânlarda geçen epizotlarla gerçekçi kılınmıştır. Zeyniler'e gelişi de yine bir at arabasıyla ve köyün genel görüntüleriyle gerçekçilik kazandırılmıştır. Zeyniler Köyü'nde Hatce Hanım'la tanışması, birlikte Zeyniler kabristanında bulunan Zeyni Baba'nın türbesini ziyaret etmeleri, Feride'nin türbede dua etmesi mizansenin gerçekçi ve inandırıcı kılınmasını temin etmektedir.

5. 7. Filmin Değerlendirilmesi

Cumhuriyet öncesi dönemi anlatan bir film olarak dikkat çeken Çalılık, ülkemizdeki modernleşme çabalarının geçmişine de ışık tutmaktadır. Osmanlı İmparatorluğu'nun son döneminde yaşanan olayları perdeye yansıtan film, yine bir aşk hikâyesinin toplumsal gerçeklikler temeline yerleştirilerek ele alınmasını konu etmektedir. Modernleşme çabalarının yoğunlaştığı dönemde bir eğitim gönüllüsünün verdiği mücadele filmin ana temasını oluşturmaktadır.

Feride, mezun olduğu Fransız Koleji'nden aldığı diplomayla muallimlik yapmak için Anadolu'da vazife ister. İlk görev yeri olan Zeyniler Köyü'nde karşılaştığı Hatce Hanım'la yaşadığı olaylar, modernlik ile geleneksellik arasındaki zıtlığın somutlaşmış hali olarak karşımıza çıkmaktadır. Feride'nin modern bir eğitim vermek istemesine karşın Hatce Hanım dini eğitimde ısrar etmektedir. Feride'nin dünyaya ait bilgiler vermek istemesine karşın Hatce Hanım ahireti ve ölümü anlatan bilgiler vermektedir.

Filmin finalinde gittiği Kuşadası'nda önce can yoldaşı manevi kızı Munise'yi kaybeder. Sonra, Miralay Hayrullah Bey'in ısrarı ile onun çiftliğine yerleşir. Ancak Hayrullah Bey'in kapatması, metresi olduğu gibi hakkında çıkan alçakça dedikodular

sonrasında hakkında şikâyette bulunulur ve bu şikâyet üzerine Hayrullah Bey'in ısrarıyla muallimelikten istifa eder. Bu dedikoduları çıkaranlar yörenin din adamları, hacı, hoca ve şeyhleridir. Feride'nin burada yaşadıkları modernlikle geleneksellik arasındaki uçurumu perdeye yansıtması bakımından dikkat çekici mahiyettedir. Bir tarafta manevi kızını kaybetmenin acısıyla yıkılan, yapayalnız kalan Feride ve ona bu acılı halinde sırtını dönmeyen, bir baba şefkatiyle sahip çıkan Hayrullah Bey, diğer yanda her şeyi din temelinde değerlendirmeye onu da yanlış yorumlamaya alışmış "softa" takımı. Geleneksellik ve modernlik karşıtlığının ifadesi olarak bu iki dünya algısının zihniyetlerden çıkıp davranışlarla somutlaşmış halini perdeye taşımaktadır.

6. MUHAFAZAKÂR MODERNLEŞME (BİRLEŞEN YOLLAR) (1970)

6. 1. Filmin Konusu

Türk Sinema tarihinde "Milli Sinema" olarak adlandırılan sinema akımının ilk filmi olan "Birleşen Yollar", Şule Yüksel Şenler'in 1969'da bir gazetede yazı dizisi olarak yayınlanan ve daha sonra da kitap haline getirilen "Huzur Sokağı" adlı eserinin Yönetmen Yücel Çakmaklı tarafından sinemaya uyarlanmış halidir (Uçakan; 1977: 162). Yücel Çakmaklı'nın ilk uzun metraj filmi olan "Birleşen Yollar"da; batı değerlerine özenen, modern yaşamın içinde gerçek anlamda mutlu olamayan, kimliğini ve kişiliğini kanıtlayamayan genç kuşağın, din ve inanç yoluyla içsel arayışlarını ele almıştır. Aslında film Yeşilçam melodramları formunda bir filmidir. (Maktav; 2005: 991). Melodramların tipik özelliği olan zengin kızı, Avrupai düşünceli Feyza ile fakir ve muhafazakâr görüşlü Bilal'in aşk öyküsüdür.

Bilal, İstanbul'un eski mahallelerinden birinde annesiyle birlikte yaşayan dini değerlerine bağlı, mazbut ve mutaassıp fakir bir delikanlıdır. Feyza ise aynı mahalleye yapılan apartmana yeni taşınmış zengin ve modern bir ailenin şımarık kızıdır. Feyza'nın, Bilal'in üniversiteden arkadaşı olan Leyla ile girdiği bir iddia sonucu başlayan arkadaşlıkları, önce masum bir aşka dönüşür. Feyza'nın daveti üzerine onun yaş gününe katılan Bilal, Feyza ile Leyla'nın kendisi hakkında girdikleri iddiayı öğrenmesiyle kandırıldığını düşünerek Feyza'yı terk eder. Bilal, annesinin uygun gördüğü bir hanımla hayatını birleştirmiş ne yazık ki bir süre sonra eşini kaybetmiştir. Feyza'da zengin, alkolik, kumarbaz bir adamla evlenir ve bir kızı olur. Feyza kızını dini bir kültürle büyötmek ister. Kendisi de dadısından namaz kılmasını, Kur'an okumasını öğrenir. Bir

zaman sonra kocası kendisini kumar masasına yatırınca evini terk eder. Eski fakir mahallesine döner elişi yaparak, dikiş dikerek kızını büyötmeye başlar. Kader ağlarını bir kez daha örer, iki sevgili birbirlerini tekrar bulur. Lakin bu sefer ikisi de dul olduklarını birbirlerine söylemez, gurur yapar ve ebedi ayrılıklarına sebep olurlar. Ne zaman ki Feyza Hanım hastalanır o zaman bir kez daha yolları kesişir ama zaman artık çocukların zamanıdır. Feyza Hanım'ın doktoru eski aşkının oğlu Kemal'dir ve gönlünü Feyza'nın kızı Elif'e kaptırmıştır. İsteme faslında tekrar karşılaşan ikili çok şaşırır ve erkek tarafı Elif'i istemedenden bir bahane ile kalkar. Film genç çiftin mutluluğu ve Feyza'nın, Bilal'in kollarında ruhunu teslim edişiyile son bulur.

6. 2. Mekânsal Betimleme

Film, İstanbul'un mütevazı ailelerinin yaşadığı bir mahallede geçmektedir. Bir yanda bu mütevazı ailelerin yaşadığı evler, diğer yanda mahalleye yapılan bir apartmanda yaşayan zengin ve modern ailelerin yaşadığı evler filmsel mekân olarak kullanılmıştır. Bilal'in annesiyle birlikte yaşadığı ev; orta halli bir ailenin oturduğu evi simgelerken, Feyza'nın ailesiyle oturduğu ev; seçkin kesimin ve gelir düzeyi yüksek, modern bir ailenin evini örneklemektedir. Filmin başında mahalleye yapılan apartmanın mahallelinin huzurunu kaçıracağı vurgulanması, "mahalle" olgusunun önemini belirtmektedir. Toplumumuzda mahalle, kavram olarak yakın komşuluk ilişkilerinin kurulabildiği en küçük sosyal yapıdır. Mahalleler insanların birbirleriyle çok samimi olduğu, birbirlerinin yardımlarına koştuğu, ayrı gayrının olmadığı sıcak bir ortamın kurulduğu yerlerdir. Mahalleye bir apartmanın yapılması tüm bu güzelliklerin yok olacağı endişesiyle mahalle sakinleri arasında büyük bir tedirginliğe sebep olur (Tugen; 2014: 169).

Bilal, sokağın uzak ucundan yaşlı ve çarşafly bir kadınla birlikte yürürken; kameranın hemen önünde ise sakallı yaşlı bir adam, başına üşüşen mahallenin çocuklarına elindeki kese kâğıdından bir şeyler çıkararak dağıtmaktadır. Bilal, beraber yürüdükleri yaşlı kadına kapısına kadar yardım etmekte ve kadının: "Zahmet ettin oğlucak, Allah anneciğine bağışlasın seni, sağ olun" dediği duyulur. Kadından ayrılan Bilal önünde çocuklara bir şeyler dağıtan bu yaşlı adama arkasından yaklaşıp: "İlahi Hayri Dede, alıştırırsan böyle olur işte" diye seslenir. Hayri Dede: "Ney yaparsın evlat, tek başıma bir adamım, benim de çocuklarım bunlar işte, eve dönerken yolumu

gözlüyorlar" diyerek şaka yollu karşılık verir. Hayri Dede: "Apartmana da taşınmalar başladı, sokağımıza yapılan bu ilk apartman huzurumuzu bozacak gibi geliyor bana" diyerek mahalleye yapılan yeni apartmana sözü getirir. Bilal'in: "Niye Hayri Dede?" diye sormasına da: "Ne bileyim böyle saray gibi yerlere başka insanlar gelir, onlarda malum ne bizleri beğenirler ne bizlere uyarlar" diye cevap verir. Bilal de: "Aldırmayız olur biter be Hayri Dede" der. Bu sahne geleneksel ve modern hayat tarzlarının zıtlığına hatta çatıştığına başka bir örnek olarak okunabilir. Bir yanda gelenekselliğin en önemli göstergelerinden ve yaşam alanlarından olan mahalle hayatı tüm canlılığı, samimiyeti ve sıcaklığıyla yansıtılmakta, öbür yanda modernliğin timsali olan apartman hayatı, zenginlik, lüks ve modern hayat tarzlarıyla mahalle sakinlerinin günlük hayatlarından çok farklı bir hayat tarzı olarak resmedilmektedir. Gelenekselliğin timsali olan mahalle hayatının karşısına modernliğin timsali olan apartman hayatının (Özçınar Eşli; 2012: 121) yerleştirilmesi söz konusu bu iki farklı hatta zıt hayat tarzının birbirlerine uzak, hatta iki ayrı dünyanın bir arada yaşamasının zorluğuna dikkat geçme gayreti olarak anlaşılabilir. Hayri Dede'nin "sokağımıza yapılan bu ilk apartman huzurumuzu bozacak gibi geliyor bana" diyerek bu iki ayrı dünyanın bir arada yaşamasının hiçte kolay olmadığını hatta belki de mümkün olmadığını ifadesi olarak anlamak mümkündür. Hayri Dede hemen arkasından da "ne bileyim böyle saray gibi yerlere başka insanlar gelir, onlarda malum ne bizleri beğenirler, ne bizlere uyarlar" diyerek söz konusu bu zorluğun veya imkânsızlığın ana sebebine vurgu yapmaktadır. Hayri Dede'nin bu sözlerinden iki ayrı dünyanın zihniyetini, birbirlerine karşı bakışlarını, korkularını ve endişelerini okumak olasıdır. Hayri Dede'nin "başka insanlar" diye tarif ettiği gerçekten mahalle dışından gelen yabancı insanlar olmakla birlikte belki de bundan daha önemlisi zihniyet olarak farklı, kendilerine uymayan, mahalle hayatına ve adabına yabancı insanları vurgulanmak istenmektedir. Bu kanımızı da "malum ne bizleri beğenirler, ne bizlere uyarlar" sözleriyle doğrulamaktadır. Hayri Dede'nin bu sözlerine Bilal'in "aldırmayız olur biter be Hayri Dede" diye cevap vermesi ise iki ayrı ve zıt dünya arasındaki mesafesinin vurgulaması olarak anlaşılabilir. Bu karşıtlık vurgusu Mardin'in, eski İstanbul'un temsilcisi olan Fatih'ten, modernliğin temsilcisi olan Pera'ya bakışla somutlaştırdığı son dönem Osmanlı toplumsal yapısındaki mesafenin hatta yarılmanın Cumhuriyet döneminde de halen canlılığını devam ettirmekte olduğunun emaresi olarak kabul edilebilir. Zira eskinin, gelenekselliğin, dindarlığın temsilcisi olarak takdim edilen

Fatih ve Eyüp gibi tarihi semtlerde yaşayan halk geleneksel Osmanlı toplumunu, Haliç'in öbür yanında özellikle de Pera'da yaşayanlarsa çoğunlukla gayrimüslimlerden ve yabancı elçilik çalışanlardan oluşan genel olarak Avrupai yaşam tarzını benimseyen modern Osmanlı toplumunun temsilcisi konumundadırlar. Eski İstanbul tarafında yaşayan ve gelenekselliğin temsilcisi olan halk, Haliç'in karşısında yaşayanları hem küçümserler hem de onlardan korkarlardı. İşte söz konusu bu sahnede de Bilal ve Hayri Dede'nin şahsında temsil edilen mahalle sakinleri Mardin'in (1999: 35) vurguladığı eski/geleneksel ve yeni/modern İstanbul karşıtlığında olduğu gibi yeni komşularını hem yok sayarak dışlamakta hem de huzurlarının bozulacağı endişesiyle onlardan korkmaktadırlar.

İlerleyen sahnelerden birinde mahallede oyun oynayan çocukların gürültüsü duyulur. Bu gürültüden rahatsız olan Bilal pencereden dışarı uzanarak: "Kesin gürültüyü, kesin, başka yerde oynayın çocuklar hadi" diyerek çocuklara çıkışır. Çocuklardan birisi de: "Evde olduğunu bilmiyorduk abi, hadi çocuklar" diyerek oyun oynayan çocukları oradan uzaklaştırır. Bu sahne mahalle hayatının güzelliğini, insanların birbirlerine saygılı olduklarının ve birlikte yaşama kültürün güzel bir örneği olarak değerlendirilebilir. İşte bu güzellik, birlikte yaşama kültürünün ve insanların birbirine saygılı olmasının, geleneğin öneminin vurgulanması ve modern hayat uğruna kaybetmekte olduğumuz değerlerimizin bir hatırlatması olarak anlaşılabilir. Benzer bir örneğini de Feyza'nın Bilal'i, ayartmak için evin sigortalarını özellikle attırmasıyla yaşarız. Zira atan sigortaların tamiri için bir komşularından yardım istemeleri yine mahalle hayatının güzelliği, birlikte yaşama kültürü ve yardımlaşmanın iyi bir örneği ve geleneğin olumlanması olarak değerlendirilebilir. Yine ilerleyen sahnelerde de göreceğimiz gibi Feyza'nın kocası Selim'in hapse girmesiyle, Küçük Elif'le yeni taşındığı mütevazı bir evde yaşarız. Komşuları, mahalleye yeni taşınan Feyza'ya yardım ederler. Bir kadın: "Taşınma telaşıyla yemek yapmaya fırsat bulamamışınızdır" diye yeni pişirdiği yemeği tenceresiyle getirir. Hayri Dede ise Feyza'ya yapacağı elişlerini çarşıya götürüp satabileceğini Feyza'nın merak etmemesini isteyerek onu hem teselli eder hem de elişi yapmak için cesaretlendirir. Bu görüntüleri de yine geleneksel mahalle hayatının güzelliklerini, samimiyetini yansıtan, yardımlaşma ve birlikte yaşama kültürünün güzel bir örneği ve geleneğin olumlanması olarak anlamak mümkündür. Mahalle hayatının bu güzelliklerini, insana saygıyı ve yardımlaşma kültürünü modern

hayatta bulmak pek mümkün değildir. Zira modern hayat birlikte yaşamaktan ziyade bireysel hayatı teşvik eden bencil ve acımasız bir dünyadır.

Bu mekânların yanı sıra gençlerin eğlenmek için gittiği diskoların, üniversite kampusu, hastane ve İstanbul'un tarihi yapıları mekân olarak sıkça kullanılır. Özellikle filmin ikinci yarısı olarak niteleyebileceğimiz ellinci dakikadan sonra ise İstanbul'un çeşitli tarihi mekânları, camiler, minareler, ibadet yerleri gibi İslami motiflerin görüntüleri filmde sıkça yer almaya başlar.

6. 3. Filmin Anlatısı

Milli Sinema'nın ilk temsilcisi olan "Birleşen Yollar" filmi, Elif Film takdim eder yazısıyla perdesini açar ve daha ilk kareden itibaren tarihsel, kültürel ve dinsel değerler üzerine kurulan sinemasal anlatının etkisini hissettirir. Her ne kadar Türk Sineması'nda mekân kullanımı karakterler için adeta bir fotoğraflama işlevi görse ve dramatik yapı için gerekli olan bir düzlem olarak kullanılmaktan uzak olsa da (Özçınar Eşli; 2012: 167) perdeye yansıyan ilk görüntülerin Rumeli Hisarı ve İstanbul silueti olarak seçilmiş olması filmin ana mesajına uygun olarak tarihsel değerlere yapılan özel bir vurgusu olarak değerlendirilebilir ve seyirciye de "milli" bir film izlemeye hazır olun çağrısı yapmak için özellikle seçilmiş mekânsal fon olarak anlaşılabilir. Ardından perdeye tarihi mimarisine özel vurgu yapılan taş yapı büyük bir bina yansır. Bu tarihsel mimari yapının gerek kızlı erkekli gençlerin hareketliliğinden gerekse de Leyla'nın, bahçesindeki bir masada oturmuş ders çalışmakta olan Bilal'e selam vererek başlattığı diyalogdan yüksekokul olduğunu anlarız. Bilal'in sınıf arkadaşı olan Leyla, derse girmek istemediğini, canının çok sıkıldığını anlatarak Bilal'e dert yanar. Bilal'in "seni tutan mı var" diyerek istediği yere gidebileceğini belirtmesi üzerine, sinemaya gitmek istediğini ama kendisini sinemaya götürecek bir centilmene ihtiyacı olduğunu söylemesi Bilal tarafından kabul edilmez. Leyla, Bilal'in yanındaki sandalyeye oturarak: "Yoksa güzel bulmuyor musun beni" demesine, Bilal: "Arkadaşız biz, arkadaşın güzeli çirkini olmaz, iyisi kötüsü olur" diyerek masadan kalkar. Leyla ise "hıhh aptal" diye tepkisini gösterir. Filmin bu ilk sahnelerini ve diyaloglarını, filmin daha en başından bir geleneksel ve modern hayat tarzının zıtlığı hatta çatışması üzerine bina edildiği izlenimi vermektedir. Zira Leyla modern hayatın temsilcisi olarak takdim edilmekte, hayatın tüm imkânlarından özgürce ve sınırsızca yararlanmak isteyen birisi olarak resmedilmektedir.

Karşısına gelenekselliğin temsilcisi olarak Bilal yerleştirilmektedir. Gelenekselliğin temsilci olarak takdim edilen Bilal, mazbut bir aile çocuğudur ve doğal olarak da dini hassasiyetleri olan birisidir. Kızlarla olan ilişkisi gönül eğlendirmek, gününü gün etmek üzerine değil sevgi, saygı ve gerçek arkadaşlık üzerinedir. Bu kanıyı besleyen de Leyla'nın kendisini sinemaya götürmesini ima etmesine olumsuz cevap vermesinden sonra yaşanan konuşmalarıdır. Leyla kendisini sinemaya götürme isteğini Bilal'in kabul etmemesinin gerçek sebebini anlamadan ya da anlamak istemeden "yoksa güzel bulmuyor musun beni" demesine, Bilal'in "arkadaşız biz, arkadaşın güzeli çirkini olmaz iyisi kötüsü olur" diye karşılık vermiş olması, onun karşı cinse karşı yukarıda bahsedilen yaklaşımının ipuçlarını vermektedir. Leyla ve Bilal'in şahsında takdim edilen modern ve geleneksel hayat tarzının karşıtlığı ve çekişmesi üzerine kurulan tematik yapı, film süresince farklı boyutlarda karşımıza çıkacaktır.

Bir sahnede perdeye Göle'nin (2012: 56), "seküler modernliğin gerektirdiği yeni bir habitus edinme süreci" diye tarif ettiği seküler bir mekân yani kadın ve erkeklerin birlikte sosyalleştikleri popüler mekânlardan birisi olan gece kulübünde dans eden kızlı erkekli gençler yansır. Bunlar tam da Bilal'in annesinin sözünü ettiği ve derin bir endişe duyduğu "zamane" gençlerdir. Bu gençlerden birisi de Feyza'dır ve kendisine ilanı aşk eden bir gence: "Bak Selim zaten tat almaz oldum bu kulüplerden, eğlencelerden, bu insanlardan, birde sen ekşime, çeker giderim sonra" diyerek çıkarır. Feyza'nın eğlenmekte olduğu muhtemelen aynı saatlerde Bilal de, yatağında ellerini açarak dua etmektedir. Feyza'nın diskotekteki ve Bilal'in yatağında dua ettiği sahneler dönüşümlü olarak perdeye yansıtılır. Dua ettikten sonra Bilal, ışığını söndürür ve yorganını üstüne çekerek yatağına uzanır. Perdeye tekrar Feyza'nın bulunduğu mekân gelir. Selim'in ısrarlarına karşın Feyza elinde tuttuğu içki kadehiyle dertleşircesine konuşur: "Belki son kadehtedir beni neşelendirecek şey, aradığım, umduğum şey." Bu görüntüleri geleneksel ve modern hayat tarzını benimsemiş toplumsal kesimlerin Bilal ve Feyza'nın şahsında temsil edilmesi olarak anlamak mümkündür. Bir yanda modern bir aile kızı olan, özgürce yaşayan, istediği gibi eğlenen, kız erkek ayrımı gözetmeden edindiği çok sayıda arkadaşlarıyla gecenin geç saatlerine kadar içkili bir mekân olan diskotekte ömür tüketen Feyza, öbür yanda ise dini ve geleneksel değerlerine bağlı bir ailenin çocuğu olan, annesinin de çok korktuğu içki, kumar gibi kötü alışkanlıklardan uzak, dini görevlerini yerine getirmeye çalışan, dua ederek Allah'a bağlılığını ve teslimiyetini ifade

eden Bilal. Farklı hatta birbirine zıt iki toplum kesiminin gündelik hayatlarından perdeye aktarılan bu görüntüler, modernlik ve geleneksellik arasındaki uçurumu temsil eden bir örnek olarak değerlendirilebilir.

Feyza, gecenin ilerleyen saatlerinde yarı sarhoş bir halde eve gelir ve evin salonunda bir sigara yakarken kapıda annesi görünür. Feyza annesinin nerede kaldın bu saate kadar sorusuna: "Merhaba anne, pokerde ne yaptın, kayıp mı, yooo hep kazanırsın kaybetmezsin, babam da öle, hıh... bir beni kaybettiniz galiba, iyi geceler anne" diye "kersli kersli"¹⁴ cevap vererek odasına çekilir. Bitkin bir halde yatağına uzanan Feyza annesinin ilgisizliğinden yakınarak: "Uykum var dadıcığım uykum var, uyanmasam hiç, masal anlat bana dadıcığım, iyi çocuklar yetiştiren annelerin masalını, bu ne halmiş, bu saatteymiş, saatlerin ne olduğunu öğrettin de sanki" diye kendi kendine konuşa konuşa uykuya dalar. Sabahleyin dadısı Feyza'yı uyandırmak için başucuna gelince ailenin içinde bulunduğu duruma üzülerek: "Hepiniz ayrı havadasınız, annenle baban kumar partilerinde sabahlar, sen dans partilerinde, betimiz bereketimiz kalmıcak nolucak bu işin sonu bilmem" diyerek yakını. Feyza da yatağından doğrularak dadısına döner ve: "Sen rüzgâra kapılan yaprak nedir bilir misin dadı, ben öyleyim işte" diye karşılık verir. Bu mezkûr sahneleri Feyza'nın şahsında dini, milli ve manevi değerlerden bihaber yetişen, modern diyerek kendilerinin olmayan, taklit özenti ve yapay bir hayat yaşayan "zamane" gençlerinin yaşadığı ruhsal boşluk ve bunalımın (Demirel; 2007: 233) vurgusu olarak anlaşılabilir.

Çünkü "zaten tat almaz oldum bu kulüplerden, eğlencelerden, bu insanlardan", "belki son kadehtedir beni neşelendirecek şey, aradığım, umduğum şey", "masal anlat bana dadıcığım, iyi çocuklar yetiştiren annelerin masalını", "sen rüzgâra kapılan yaprak nedir bilir misin dadı ben öyleyim işte" gibi ifadeleriyle Feyza, yaşadığı modern denilen bu "zamane" hayattan bıkkınlığını, tatminsizliğini yaşadığı manevi boşluğu ve ruhi bunalımı dile getirmektedir. "Zaten tat almaz oldum bu kulüplerden, eğlencelerden, bu insanlardan", "belki son kadehtedir beni neşelendirecek şey, aradığım, umduğum şey" ifadeleriyle, yaşadığı manevi boşluğa ve ruhi bunalıma vurgu yaparken, aynı zamanda da bir arayış içinde olduğu, yaptıklarının ve yaşadığı bu suni hayatın sığlığını fark ettiğini ama bundan kurtulacak yolu da bir türlü bulamadığının dışavurumu olarak

¹⁴Kersli kersli: ters ters, imalı imalı, kinayeli anlamında yerel bir tabir (Bişi ve Yetişkin; 2009: 146).

anlayabiliriz. Bu manevi boşluğu unutmak için kendini içkiye verdiğini, kurtuluşu içkide aradığını daha doğrusu bu manevi boşluğu ve ruhi bunalımını içkiyle bastırmaya çalıştığının, ayrıca "uyanmasam hiç" yakınmasını da uykuyu, yaşadığı ruhsal bunalım ve manevi boşluklardan kaçış olarak yeğlediğini ima etmek olarak değerlendirebiliriz. "Masal anlat bana dadıcığım, iyi çocuklar yetiştiren annelerin masalını", "sen rüzgâra kapılan yaprak nedir bilir misin dadı, ben öyleyim işte" sözlerini ise ailesinin, özellikle de annesinin ilgisizliğinden yaşadıkları modern hayat tarzının çocuk yetiştirmedeki ihmallerinden şikâyet etmesinin, bu ilgisizlik ve ihmallerin de kendi dünyasında yaptığı onarılmaz tahribatın ve manevi boşluğun dışavurumu olarak anlaşılabilir. Zira Feyza, bir çocuk olarak masal dinlemeye, çocuğuna gerekli ilgiyi gösteren ve onu iyi yetiştiren bir anneye duyduğu özlemi dile getirmektedir. Bu tip bir annede geleneksel Türk ailesindeki anne rolü ve işlevine yapılan gönderme olarak anlamak mümkündür. Çünkü geleneksel Türk ailesinde anne çocuklarının tüm özlemlerini, ihtiyaçlarını büyük bir fedakârlıkla karşılayan, gerektiğinde masal anlatan, gerektiğinde ninni veya türkü söyleyen hülâsa çocuklarını memnun etmek için çırpınan bir kadındır. Feyza'nın annesinin şahsında temsil edilen modern anne ise çocuğuyla ilgilenmek yerine kendi hayatını yaşayan, gece gündüz kumar partilerinde, eğlence ve özel davetlerde vakit öldüren birisi olarak takdim edilmektedir. Böylesi bir hayatı tercih eden bir kadın da elbette çocuğu ve ailesi için büyük fedakârlılıklar yapan geleneksel Türk kadını gibi olamaz. Dolayısıyla da böyle bir ailede yetişen çocuklar da hem "milli ve manevi" değerlerden habersiz yetişir hem de bu ilgisizlik ve "milli ve manevi" değerlerden bihaber olmasıyla ruhi bunalımlar ve manevi boşluklar yaşamaktan kurtulamaz. Neticede Feyza'nın kendisini "rüzgâra kapılan yaprak" olarak nitelendirmesini ailesinin ilgisizliğinden, annesi tarafından iyi yetiştirilmediğinden, başıboş ve esen her rüzgâra göre şekil alan sahipsiz, kararsız ne yapacağını bilmeyen "zamane" bir kız olmaktan duyduğu derin vicdani rahatsızlığın, iyi bir hayatın, manevi ve ruhi bir tatmine ulaşılan hayat olduğunun, kendisinin de böylesi bir hayata duyduğu büyük özleminin dışavurumu olarak değerlendirmek mümkündür. Başka bir anlatımla yaşadığı derin ruhi bunalım ve sahipsizliğin, ilgisizliğin, amaçsızlığın bir yansıması olarak ifade ettiği "bir beni kaybettiniz galiba" sözüyle modern hayatın getirdiği maddi kazanç ve kişisel hazlar adına yaşanan bencil hayatın nice maddi, manevi ve milli değerleri, belki de önemlisi

bizzat insanın kendisi ve ciğer parestisi olan evlatlarını kaybetmesinin temel nedeni olarak vurgulanmaktadır.

Yine Göle'nin (2012), seküler habitus edinme süreci olarak tabir ettiği "seküler bir mekânda¹⁵]" yani Feyzaların evlerinde annesinin de aralarında bulunduğu kadınlı erkekli bir grup poker oynamaktadır. Feyza, annesinin bu durumuna ve kendine karşı ilgisizliğine içerleyerek piyano çalmaya başlar.

Ama annesi sert bir tavırla: "Keser misin şu zırlıtyı" diye Feyza'yı azarlar. Mezkûr bu sahneler modern hayat diye toplumumuzun en azından bir kısmı tarafından benimsenen, bize ait olmayan suni ve ithal bir hayatın aileleri, çocukları ve aslında bütünüyle insanı ne kadar yalnızlaştırdığını, böylesi bir hayatın insanı kendi öz varlığına, toplumuna, ailesine, dini ve insani değerlerinden uzaklaştırdığının temsili olarak değerlendirilebilir. Çünkü insan doğal olarak toplumsal bir varlıktır. Toplum içinde yaşamaya toplumun diğer üyeleriyle etkileşim içinde yaşamaya meyilli hatta belki de mecburdur. Sonuç olarak insan sevmek, sevilmek, konuşmak, dertleşmek, sahiplenilmek, ilgilenilmek gibi pek çok insani duygu ve eylemlere ihtiyaç duyar. İşte modern hayat; geleneksel, dini, insani tüm değerleri aşındırarak hatta reddederek bireyselliği, özgürlüğü ve sınırsız bir maddi kazancı öncelemek suretiyle, belki de en temel ihtiyaçları ihmal etmekte hatta yok saymakta neticede de insanı kendi öz varlığına yabancılaştırmaktadır.

Mezkûr sahnelerde Feyza'nın yaşadığı ruhi bunalım ve ailesinin ona karşı ilgisizliği, tercih etmiş oldukları modern hayat tarzının doğal bir sonucu olarak kabul edilebilir. Daha önce bahsedildiği üzere zaten Feyza'da bunu "hep kazanırsın kaybetmezsin, bir beni kaybettiniz galiba" demek suretiyle maddi kazanç ve özgürlük adına yapılan modern hayat tercihinin manevi olarak ne denli yıkıcı olduğunu ifade etmişti. Yatağına uzandığında "masal anlat bana dadıcığım, iyi çocuklar yetiştiren annelerin masalını, bu ne halmiş, bu saatteymiş, saatlerin ne olduğunu öğrettin de sanki" sözleriyle annesinin kendisine karşı ilgisizliğinden yakınmasını ise insanın maddi yönü ve maddi ihtiyaçları olmakla birlikte manevi ihtiyaçlarının da olduğunu hatta belki de manevi ihtiyaçlarının maddi ihtiyaçlardan çok daha önce geldiğinin ifadesi olarak

¹⁵"Mekân kavramı boş bir yere değil, dışlama ve içermenin, kabul edilebilir olan ile yasak olanın sınırlarının belirlendiği, toplumsal ilişkilerin üretildiği bir yere atıfta bulunur. Bir mekân her zaman, ister dinsel ister seküler olsun, belirli normlarla düzenlenir. Bu normlar devletin yasalarıncaya dayatıldığı kadar, bu mekânlarda yaşayıp onlardan istifade eden kişilerce de benimsenen ortak değerlerdir" (Göle; 2012: 24)

anlamak mümkündür. Feyza'nın dadısının "hepiniz ayrı havadasınız, annenle baban kumar partilerinde sabahlar, sen dans partilerinde, betimiz bereketimiz kalmıcak, nolucak bu işin sonu bilmem" diye ailenin geleceği için endişelenmesi ise hem bu vurdumduymaz hayat anlayışının bir eleştirisi hem de gelecekte yaşanabilecek olumsuz hadiselerin öngörüsü olarak yorumlanabilir.

Annesinin azarlamasından sonra salondan ayrılarak diğer odaya geçen Feyza, burada karşı evin penceresinden Bilal'le göz göze gelir. Bu aşk dolu bakışmalara fon müziği olarak eşlik edense Feyza'nın sesinden söylen Dede Efendi'nin "Ey büt-i nev eda olmuşum müptelâ. Âşıkım ben sana, iltifat et bana. Gördüğümden beri, olmuşum serseri. Bendenim ey peri iltifat et bana " isimli hicaz şarkısıdır. Bu sahneyi bizim için ilginç yapansa aşk dolu sahnelere eşlik eden bu müziğin türüdür. Film bir tarihi film değildir ki bu müziğin kullanılmasını gerektirsin. Kullanılan müzik o günün popüler müziklerinden ziyade tarihi çağrıştıran klasik bir şarkıdır Bu şarkının fon müziği olarak özellikle seçilmesi filmin tematik yapısına uygun olarak modern hayata yöneltilen bir eleştiri olarak anlaşılabilir. Bizim geleneğimizde, kültürümüzde tarihimizde mecazi aşklar bile son derece temiz, masum ve insanidir. Dolayısıyla bu aşk dolu bakışmaların kendi duygusallığı içinde yerli, geleneksel bir boyutu olduğu ve aşkın da son derece masum bir duygu olduğunun vurgulanması olarak okunabilir. Kullanılan bu müzik modern hayatı yaşama uğruna biz aşklarımızda bile artık kendimiz değil başkasıyız, başka bir kültürün, yabancı bir kültürün temsilcisi olmuşuz diyerek modern hayatın bir eleştirisi olarak kabul edilebilir. Başka bir yaklaşımla bu şarkı bizim kültürümüzde, geleneğimizde aşkın ne kadar masum ve ulvi bir duygu olarak hep var olduğunu hatırlatmaya matuf bir alt metin olarak da kullanılmış olabilir.

Feyza, evlerinde kız arkadaşlarıyla eğlenmektedir. Kızlardan birisi pencereden etrafa bakarken sokaktan geçen Bilal'i görür ve Feyza'ya yeni komşusunun çok yakışıklı olduğunu söyler. Bu yakışıklı genci merak eden Leyla, hemen pencereye koşar bir bakar ki sınıf arkadaşı Bilal'dir bu genç adam. Leyla, sınıfta hiç kimseye yüz vermeyen Bilal için Feyza'yla tartışırken: "Kızım bildiğin erkeklerden değildir o, beyimiz pek sofudur" demesi üzerine diğer kızlardan birisi: "Hah, hayret doğrusu, fakülteye giden kültürlü bir insan nasıl sof olabilir, aklım bi türlü almıyor" diyerek şaşkınlığını dillendirir. Kızlarla Feyza arasındaki Feyza'nın Bilal'i "ayartma" tartışması, aralarında bir bahse konu olana kadar vardırırlar. Feyza, diğer kızların kışkırtmaları üzerine: "Ben bu gözü açılmamış

sığırcık yavrusunu kuşa çevireceğim" diyerek Bilal'in sınıf arkadaşı olan Leyla ile bahse girer. Leyla ise Bilal'i Feyza'ya anlatırken : "Kızım ben sana ne diyorum, bu oğlan ninem zamanının çocuğu anlamıyor musun" diye cevap verir. Feyza, Bilal'i ayartmak için bir oyun düşünür; bir akşam evde elektrikleri söndürür ve sigortalar attı bahanesiyle dadısına komşuları Bilal'den yardım almalarını söyler. Bilal'in evlerine geldiği sırada da dadısının tülbendini örtünerek odanın birinde mum ışığında oturarak Bilal'in kendisini o halde görmesini sağlar. Feyza'yı başında mavi tülbentle gören Bilal de, Feyza'ya tutulur. Feyza, Bilal'i kendine âşık etmeyi başarırken kendisi de Bilal'e tutulmuştur. Bu sahnede modern hayat tazını benimseyen toplum kesimlerinin, geleneksel olarak ifade edilen hayatı benimseyen kesimlere karşı bakışına şahit olmaktadır. Bilal'in annesinin şahsında geleneksel hayatı devam ettiren toplum kesimlerinin, modern hayat yaşayanlara karşı duydukları korku, endişe ve kaygılarının ifade edilmiş olmasının aksine burada da modern hayat yaşayan kesimlerin, geleneksel hayatı benimseyenlere bakışını görmekteyiz. Öncelikle, Leyla, Feyza'ya: "Güle güle oturun feyzocuğum eviniz çok güzel, ama muhit" derken, yukarda da bahsedilen iki ayrı dünya algısına vurgu yapmaktadır. Zira Leyla'nın "muhit"ten kastı, buldukları mahalle ve bu mahallenin mazbut, muhafazakâr ve geleneksel yapısına bir vurgudur ki, bu muhitin, modern hayatı tercih edenler için yaşanılacak bir yer olmadığını ima etmektedir. Yine Leyla'nın, Bilal için "kızım bildiğin erkeklerden değildir o, beyimiz pek sofudur" demesi ve bir diğer kızın "hayret doğrusu, fakülteye giden kültürlü bir insan nasıl sofu olabilir, aklım bi türlü almıyor" diyerek şaşkınlığını dillendirmesini bir birinden farklı ve zıt bu iki toplum kesimi arasındaki zihinsel uçurumun ifadesi olarak anlamak mümkündür. Bilal'in kızlarla düşüp kalkmaması Leyla'nın ifadesiyle "bilinen erkeklerden" olmaması ve sofu olarak nitelendirilmesi onun dindarlığına atıf olarak anlaşılabilir. Leyla'nın "bilinen erkekler" ifadesi ise her türlü kararında özgür olan, dünyanın tüm nimetlerinden gönlünce ve doyasıya istifade eden, hele kızlarla ilişkilerinde gönül eğlendirmek, gününü gün etmekte de dâhil tüm tercihlerinde son derece rahat davranan erkeklerin kast edilmiş olduğunu anlamak zor olmasa gerek. Zaten Bilal'in sofu olduğunu özellikle vurgulaması da onun dini değerlere sahip birisi olduğunu ifadesidir ki, bu modern denilen zamane hayatta hiçte olacak şey değildir. Başka bir kızın "hayret doğrusu, fakülteye giden kültürlü bir insan nasıl sofu olabilir, aklım bi türlü almıyor" diye şaşkınlığını ifade etmesi de bu zihinsel yabancılaşmanın pekiştirilmesi olarak sanırım

başlı başına yeterli bir ifadedir. Çünkü fakülteye giden bir insanın "sofu" olması aklın alacağı veya anlaşılabilmesi şey değildir. Fakülteye giden birisi onlara göre modern denilen; gelenekten, dinden ve yerel değerlerden uzaklaşmış, Avrupalı bir hayat yaşayan, düşüncelerini dolayısıyla da hayatını; dinin, geleneğin dar kalıplarından ve sınırlamalarından arındırılmış, yani geleneğin ve dinin zincirlerini kırmış "modern/çağdaş" bir birey olmalıdır. Feyza'nın "gözü açılmamış sığırcık yavrusu", Leyla'nın "ninem zamanının çocuğu" diye nitelendirmesi de zaten Bilal'in dindarlığına, geleneksel ve kültürel, filmin temsil ettiği akımın ifadesiyle "milli" değerlerine bağlı olmasına yapılan vurgunun tezahürü olarak anlaşılabilir. Zira "gözü açılmamış sığırcık yavrusu" daha hayatı tanımamış, saf, masum ve bakirliği ifade etmek için kullanılan bir deyimdir. Burada ise Bilal'in herhangi bir kız arkadaşı olmadığına ve kızlar konusunda mesafeli, tecrübesiz ve bakir olmasına vurgu yapmak için özellikle tercih edilmiş olduğunu düşünmek mümkündür. Yine Leyla'nın, Bilal için Feyza'nın "doğum gününe getireceğim dans edeceğim" iddialarına karşı "bilmez ki, harmandalı dersin bak o olur" diye karşılık vermesini, Bilal'in modernlikten bihaber, modern dünyadan uzak, bağnaz, dindar, köylü neticede geleneksel olduğunu ima etmektedir. Çünkü "dans etmek" modern bir eğlence tarzıdır ve onu Bilal'in şahsında gelenekten sıyrılmamış insanların bilmesi mümkün değildir. "Harmandalı" ise bizim geleneksel halk oyunlarımızdan birisidir ki, onu da yine modern hayatı tercih edenler bilmez ve bilmeye de tenezzül etmezler. Zira bu oyun gelenekselliğin emaresidir ve kendilerine uygun değildir. Dans ise modern bir eğlencedir ve o da Bilal gibi eski kafalıların yani geleneksel hayatın dar kalıplarında yaşamayı tercih edenlerin harcı değildir. Bilal'in "ninem zamanının çocuğu" olarak itham edilmesi de zaten Bilal'in bu zaman dışı kalmışlığının, eski kafalı, bağnaz hatta yobaz birisi olarak tahkir edilme gayretinin tezahürü olarak yorumlanabilir.

Feyza'nın yukarıda bahsedilen düşüncelerinden dolayı "beni affedin" demesine, Bilal: "Seni affedebilirim lakin böyle yetişmenizin sebeplerini affedemiyorum, çevrenizdeki insanların yaşayışları dışında da güzel bir dünya var, sizin bilmediğiniz bir dünya" diye karşılık verir. Feyza'nın: "Nasıl bir dünya bu?" diyerek sorduğu sorusuna da: "İnanmış insanların dünyası, güzelliğin, şöhretin, paranın çok üstünde kalabilmiş geçici heveslere kapılmamış insanların dünyası, isterseniz onlardan birisi olabilirsiniz" diyerek cevap verir. Feyza için iyice ilgi çekici hale gelen Bilal'in bu konuşmaları Feyza'nın: "Belki de isterim, anlatın biraz" demesiyle devam eder. Bilal: "İki Feyza

yaşıyor sizde, ikisinden biri önüne katıyor sizi, bunu fark etmesem sizinle hiç ilgilenmezdim, öbür Feyza böyle değil, böyle düz, basit giyimli değil, boyayı, kokuyu, gürültüyü seven dans delisi, giyim kuşam delisi bir kızcağz" der. Feyza bu sözlerden oldukça etkilenerek: "Hiç duymadığım, düşünmediğim şeylerdi bunlar, sizi dinlerken içim aydınlanıyor, devam edin" diye karşılık verir. Bu karşılıklı konuşmaları iki ayrı dünyanın birbirlerini tanıma gayretleri olarak okunabilir. Bilal'in, Feyza'nın "seni affedebilirim lakin böyle yetişmenizin sebeplerini affedemiyorum" demesini, modern denilen suni hayatın, kişilerin hatası ve günahı olmaktan ziyade daha derin kökenlere sahip olduğunun bir ifadesi olarak anlamak mümkündür. Çünkü insan tercihlerinde düşüncelerinde, davranışlarında hata yapabilir. Bu son derece tabiidir, insanidir ve affedilebilir. Ama insanın yetişmesi sırasında yaşadıkları, onun kendi tercihlerinin dışında toplumsal, siyasal, kültürel sebepler gibi çok sayıda dış etkenlerin sonucudur. Bu dış etkenlerde esasında insanlara birileri tarafından dışarıdan dayatılan, bu etkilere maruz kalan insanların genelde farkında olmadan bunu sahiplendikleri, içselleştirdikleri sosyal algılardır. Sosyolojinin en temel konularından birisi olan sosyalleşme, genel olarak kişinin toplumun değerlerini benimseme süreci olarak tanımlanabilir (Yenen; 2012b: 425) ve Luckmann'ın dikkat çektiği gibi bu süreç de esasen "dini" bir süreçtir daha açık bir ifadeyle temelini dinin oluşturduğu toplumsal anlam sistemlerinin birey tarafından içselleştirilme sürecidir (2003: 46). İşte bu sosyalleşme süreci bazen siyasal, ekonomik tercihlerin yönlendirmesine maruz kalabilir. Bu sahnede Bilal'in bahsettiği de Feyza'nın kendi dini, milli ve kültürel değerlerinden uzak, modern denilen ama aslında Avrupalı bir yaşamın taklidi olan bir tarzda yetişmesinin sebepleridir. Bu bir sistem, zihniyet ve siyasal tercih meselesidir. Yine Bilal'in, Feyza'ya söylediği "çevrenizdeki insanların yaşayışları dışında da güzel bir dünya var, sizin bilmediğiniz bir dünya" ifadesinde anlatmak istediği, Feyza'nın şahsında modern hayat diye takdim edilen yabancı bir hayat tarzını benimseyen insanların dışında böylesi bir hayatı benimsemeyen hatta reddeden ona direnen insanların yaşadığı bir hayatın varlığının mecazi ifadesidir. Bu hayatsa geleneğin, dinin, tarihi ve kültürel değerlerin geçerli olduğu, horlanan, küçümsenen, dışlanan ve yok sayılan bir hayatın yani kısaca "milli" değerlerin hâkim olduğu bir hayattır. Zaten bu mecazi vurguyu "inanmış insanların dünyası güzelliğin, şöhretin, paranın çok üstünde kalabilmiş geçici heveslere kapılmamış insanların dünyası" sözleriyle daha da açmakta

ve somutlaştırmak istemektedir. Yine Bilal'in, Feyza'ya "iki Feyza yaşıyor sizde ikisinden biri önüne katıyor sizi, bunu fark etmesem sizinle hiç ilgilenmezdim öbür Feyza böyle değil böyle düz, basit giyimli değil, boyayı, kokuyu, gürültüyü seven dans delisi, giyim kuşam delisi bir kızcağz" demesi ise filmin ana temasının belki de en net vurgulandığı ifadeler olarak değerlendirilebilir. Zira filmin ana teması modern hayat diye takdim edilen, övülen, teşvik edilen ve insanların bu hayatı tercih etmeleri için her türlü yola başvurulmuş suni hayatın bir eleştirisidir. Bu ithal hayatın alternatifi olarak da "milli değerler" olarak ifade edilen manevi değerlerin hâkim olduğu bir hayatın öne çıkarılma çabası olarak özetlenebilir. Çünkü modern hayat ve geleneksel hayat karşıtlığı böylece ete kemiğe büründürülmekte ve somutlaştırılmaktadır. Ayrıca "iki Feyza yaşıyor sizde" diyerek modern hayat denilen ve "ne idüğü" belli olmayan Avrupa'dan ithal, yabancı bir hayatın kişiler üzerindeki olumsuz etkisine yapılan vurgu olarak anlamak mümkündür. Çünkü böylesi hayat "iki arada bir derede kalma" olarak özetlenebilecek kişilik bölünmesine sebep olabilmektedir. Zira ne eski ve geleneksel hayat tam olarak terk edilebilmekte ne de istenilen ve tercih edilen yeni hayat tam olarak benimsenebilmektedir. Söz konusu bu ifade daha genel bağlamda modern hayatla geleneksel hayatın birlikte varlığını sürdürmesinin ortaya çıkarması muhtemel sorunlara bir işaret olarak da anlaşılabilir. Dolayısıyla da bu ifadelerin Feyza'nın şahsında toplumda yaşanan yozlaşmaya, ne tam modern olunabildiğine ne de tamam olarak geleneksel kalındığına, sonuçta bütün bir toplum olarak yaşadığımız zihinsel ve davranışsal karmaşaya yapılan bir atıf olarak yorumlamak mümkündür.

Daha sonra bu karşılık konuşmalar boğazda seyreden bir vapurda devam eder. Arka tarafta yükselen hisar görüntüsünün fon oluşturduğu manzarada yapılan konuşmalarda Bilal, Feyza'ya sormaktadır: "Sana göre ben neden yabancıyım pek çok şeye, niçin kaçıyorum dimi, son yılların getirdiği her şeydeki sahtelik, yalan iğrendiriyor beni, beraber büyüdüğüm kızları, çocukluk arkadaşım olan erkekler, bazen tanıyamıyorum, kendilerinden olmayan bir hayata, yabancı zevklere kapılıverdi çoğu... semtini, ilkokulunu, öksüz büyüdüğünü inkar edenlere rastladım... musikisini, dilini, giyimini küçümseyenleri... ecnebi mecmuasındakilere benzemek için adeta deli olanları gördüm" demesine, Feyza: "Öbür Feyza'dan bahsediyor gibisiniz" diye karşılık verir. Bilal de: "Evet, o özentiler korkuttu beni, yıllarca geleneğimden kopmamaya, kendi kendimden ayrı düşmemeye çalıştım, beni üç aylık yetim maaşıyla büyüten beyaz

başörtülü anamla öğünüyorum, evimizde hala tülbentli küpten su içiliyor, anam namaz seccadesinde oruçlu, iftar saatlerini bekliyor hala, benim hayatını küçümseyen herkes daha önce bizler gibi yaşarken şimdi inançsız ve taklitçi olmuşlarsa onlara acımdan başka ne gelir elimizden" diyerek devam eder. Feyza'nın cesaretimi kırdınız sizi doğum gününe davet edecektim diye serzenişte bulunmasına karşılık Bilal: "Nedir doğum dünü, evet nedir, içki içerek bizden olmayan bir müzikle tepinerek 'happy birthdays to you diye bağırarak' bizimle ne ilgisi var bu özentinin" sözleriyle cevap verir.

Bu sahnelerde Bilal'in ağzından aslında tam bir modernleşme eleştirisi yapılmaktadır. Daha önce de ifade edildiği gibi film geleneksel hayat tarzı ve modern hayat tarzını tercih eden toplumsal kesimlerin zihinsel çatışması üzerine kurulmuş bir tematik yapıya sahiptir. Bu iki karşıt hayat tarzının karşılaştırılmasıyla oluşturulan filmde bir yanda modern hayatın sakıncaları, olumsuzlukları ve toplumsal yapımızda yapmış olduğu tahribat resmedilirken, diğer yanda da geleneksel, dini, toplumsal ve kültürel değerlerimiz yani kısaca "milli" değerlerimiz ön plana çıkarılmaktadır. Bunu yaparken hem sahip olduğumuz "milli" değerlerimizin toplumumuz için ne kadar vazgeçilmez ve önemli olduğu vurgulanmakta hem de bu "milli" değerlerin aşınması, kaybedilmesi hatta terk edilmesi sonucunda toplumumuzda yaşanan kişisizleşme, yozlaşma, bozulma ve yabancılaşma gibi pek çok problemlerin ana sebebi gösterilmek istenmektedir. Bu çaba aslında tam da "gelenekselci ekol"¹⁶ün kurucu kabul edilen René Guénon'un ifadesiyle "modernlik, geleneğin 'normal' durumundan 'bir sapma' ve 'bir zihniyet değişimi' olarak geleneğin karşısında adeta onun düşmanı olarak imal edilmiştir" (akt. Özyurt; 2013: 206) tezini çağrıştırmaktadır. Bilal'in "son yılların getirdiği her şeydeki sahtelik, yalan eğlendiriyor beni" diyerek aslında tepkisinin modern hayatın kendisinden ziyade sonuçlarına karşı olduğunu anlayabiliriz.

Zira "beraber büyüdüğüm kızları, çocukluk arkadaşım olan erkekleri görüyorum bazen tanıyamıyorum, kendilerinden olmayan bir hayata, yabancı zevklere kapılıverdi çoğu, semtini, ilkokulunu, öksüz büyüdüğünü inkâr edenlere rastladım, musikisini,

¹⁶ 1920'lerde René Guénon tarafından kurulan ve günümüzdeki en önemli temsilcisi Seyyid Hüseyin Nasr olan Gelenekselci Ekol temel olarak Batı modernitesinin Doğuyu hem zamansal hem de mekânsal ötekileştirmesine karşı koymayı hedeflemiştir. "Modern" düşüncesinin karşısında "kadim" düşüncenin, Batı düşüncesinin karşısında Doğu düşüncesinin kısaca "modernliğin" karşısında "gelenekselliğin" savunusunu yapmaktadır. Bir Fransız olan ve daha sonra İslamiyet'i seçerek Müslüman olan René Guénon, aslında "Doğu düşüncesinin, çarpıtılmadan bir Doğulu gibi, doğru olarak anlaşılmasını sağlamak üzere yola çıkmıştır." Temelde karşı olduğu da bizzat Batı değil Batı uygarlığının yeni biçimi olan "modernizm"dir. Ne kendisi ne de takipçileri hiç bir zaman Doğu-Batı karşıtlığını savunmamışlardır (Öçal ve Özyurt; 2013: 14-16).

dilini, giyimini küçümseyenleri gördüm" sözleriyle de zaten bu niyetini açıkça dile getirmektedir. Belki de "ecnebi mecmuasındakilere benzemek için adeta deli olanları gördüm" sözü bu niyetinin en öz ifadesini oluşturmaktadır. Bu sözyle Bilal, söz konusu bu hayat tarzının insanları nasıl etkilediğini, nasıl kendine çektiğini, kendi kültür, toplum, din ve geleneğine kısacası "milli değerlerine" nasıl yabancılaştırdığını hatta düşman ettiğini anlatmak ister gibidir. Bu da aslında modern hayatın bizzat kendisinden değil insanların bu hayat tarzına karşı tutumlarından kaynaklanmaktadır. Kısaca tüm bu olumsuzluklara modern hayat tarzı neden olmuş değil, tam aksine modern hayat tarzını benimseyenlerin zorunlu olarak bu sonuçlara maruz kalacağını ifade etmektedir. Çünkü bu hayat tarzı kendi geleneksel ya da milli değerlerimizden tevarüs etmiş değil, dışarıdan yani Avrupa'dan ithal edilmiş, topluma doğrudan veya dolaylı yollarla dayatılan suni bir hayattır. Dolayısıyla da böylesi suni bir hayat tarzının benimsenmesiyle de insanlar istese de istemese de kendi toplumsal, kültürel ve geleneksel değerlerine yani milli değerlerine yabancılaşacaklar, onu küçümseyerek ondan biran evvel kurtulmak isteyecekler hatta onu inkâr edeceklerdir. Bilal, bu tür bir hayata karşı eleştirilerini ifade ettikten sonra da kendi hayat tarzını anlatmaya çalışır: "Yıllarca geleneğinden kopmamaya, kendi kendimden ayrı düşmemeye çalıştım, beni üç aylık yetim maaşıyla büyüten beyaz başörtülü anamla öğünüyorum, evimizde hala tülbentli küpten su içiliyor, anam namaz seccadesinde oruçlu, iftar saatlerini bekliyor hala." Bilal'in bu sözleri modern hayat denilen hayatın sahteliğine, yapaylığına vurgu yaparken aslında kendi hayatının modern hayat tarzına karşı bir tepki değil, "geleneğinden kopmamaya, kendi kendimden ayrı düşmemeye çalıştım" diyerek sadece kendi "milli" değerlerini muhafaza etmekten ibaret olduğunu anlatmak istemektedir. Kullandığı ifadelerde geçen namaz, seccade, oruç, iftar, başörtüsü gibi dini terimlerin seçmesini ise milli değerlerin temelde dini değerlere ve dini kültüre dayandığını vurgulamak istediği şekilde anlamak mümkündür. Benzer bir imayı daha sonra görüleceği gibi, Bilal'in Feyza'ya başörtüsü hediye etme sahnesinde de görürüz. Çünkü Bilal'in sevdiği ilk ve tek kız olan Feyza'ya aldığı ilk hediye bir başörtüsü olarak tercih etmesi sıradan bir tercih olmasa gerek. Bu tercihinde Bilal, sevgilisi ve müstakbel hayat arkadaşı olarak gördüğü Feyza'yı, kendi hayatına yani dini değerlerle inşa edilen "milli değerlerle" örülen mütevazı dünyasına davet etmenin bir sembolü olarak anlaşılabilir. Zira başörtüsü "İslamın disiplin sağlayıcı kategorilerini benimsemiş

Müslüman kadınların kendilerini biçimlendirmelerini ifade eder" (Göle; 2012: 63) ki, Bilal de zaten Feyza'yı bu hediyeyle kendisini yeniden biçimlendirmesini istemekte ve bu yeni haliyle kendi hayatına katılmaya davet etmektedir. Devamında da "benim hayatımı küçümseyen herkes daha önce bizler gibi yaşarken şimdi inançsız ve taklitçi olmuşlarsa onlara acımdan başka ne gelir elimizden" diyerek modern hayat denilen suni hayat tarzını benimsemiş olanların da daha önce kendileri gibi bir hayat yaşayan ama sonradan bu hayatı terk eden yine kendi insanlarımız olduğu anlatmak ister gibidir. Zaten "şimdi inançsız ve taklitçi olmuşlarsa" ifadesiyle bu insanların, en başta din olmak üzere kendi "milli değerlerine" inancını kaybetmiş, kendisinin olmayan bir hayatı taklit eden, onlara "acımdan" başka elinden bir şey gelmeyen "zavallı" insanlar olarak tasvir etmektedir. Bu niyetine de Feyza'nın kendisini doğum gününe davet etme niyetini açıkladıktan sonra "nedir doğum dünü, evet nedir, içki içerek bizden olmayan bir müzikle tepinerek 'happy birthdays to you diye bağırarak.' bizimle ne ilgisi var bu özentinin" diyerek dile getirmektedir. Bilal'in bu sözleri "Muhafazakâr Modernleşmeci"¹⁷ eğilime sahip aydınların temel tezlerinden birisi olan: Cumhuriyet Modernleşmesi'nin Batı medeniyetini "cevheri ve cürufu"nu ayırmadan bir bütün olarak almasının doğal bir sonucunun dile getirilmesidir. Zira, bu tercih modernleşmenin arzulan neticelerini vermediği gibi "kendi içinde bir dengeye sahip olan" geleneksel toplum sisteminin bütünlüğünü de sarsmış, "toplum manevi bir boşluk içine sürüklenmiştir." "Taklitçilik" modernleşme sürecine damgasını vurmuş, "aşağılık kompleksi, ahlaki buhran her yerde görülür olmuştur" (Demirel; 2007: 233).

Başka bir sahnede Feyza, dadısıyla dertleşmekte ona Bilal'le aralarında geçenleri anlatmaktadır. Feyza, bir oyun olarak başlayan ilişkilerinin sonucunda kendisinin de Bilal'e âşık olduğunu söyler. Dadısının: "Eee şimdi nolacak?" sorusuna: "Belki evlenmek istiyor benle, zaten başka türlüünü yakıştıramaz o kendisine, bende onun gibi düşünüyorum, bütün gerçeği söyleyeceğim ona, özür dileyeceğim, tertemiz yeniden doğmuş gibi katılacağım onun hayatına" diyerek Bilal'in bir gönül eğlendirme peşinde değil gerçekten evlenmek niyetiyle bir kıza yaklaşabileceğini ifade eder,

¹⁷ Cumhuriyet Dönemi'nde Peyami Safa, Ali Fuat Başgil, Remzi Oğuz Arık, Mümtaz Turhan ve Mehmet Kaplan gibi aydınların yer aldığı modernleşmeci bir eğilimdir. Temel olarak Cumhuriyet modernleşmesine karşı olmamakla birlikte, topyekun Batılılaşmaya anlayışına karşıdır. Milli değerleri muhafaza ederek de modernleşilebileceğini savunmaktadırlar. Ali Fuat Başgil'in Batı medeniyetinin "cevheri ve cürufu" vardır (Demirel; 2007: 233). Esas olan hem "cevheri" hem "cürufu" almak değil "cevheri" alıp "cürufu" dışarıda bırakmaktır tezi, temel savunularının veciz bir ifadesi olarak sanırım yeterince açıklayıcıdır.

kendisinin de Bilal'in bu düşüncelerinden etkilendiğini ve onun hayatına onun istediği ve beklediği bir kadın olarak girmek istediğini belirtmektedir.

Aslında bu sahne filmin başından itibaren yavaş yavaş yaklaşılacak istenen sonu içermektedir. Modern denilen yapay bir hayat yaşayanlar, kendi milli değerlerinden koparılmış, ilgiye, sevgiye ve bu koparılmış olduğu "milli değerleri" tanımaya ihtiyaç duyan insanlardır. Daha önce de ifade edildiği gibi, modern hayat denilen bu yapay ve taklit hayatı benimseyenler aslında bu hayatın olumsuzluklarından en çok etkilenen ve bu hayatın kurbanı olan "zavallı" kimselerdir. Bu insanlara ulaşmak, onlara koparıldıkları "milli değerleri" anlatmak mümkün olursa onların da kaybettikleri bu zengin milli değerlere dönmeleri benimsenmesi hiçte zor olmayacaktır.

İşte Feyza bunun en güzel örneğidir. Modern hayatın en uç sınırlarında yaşayan Feyza, Bilal'i tanıyınca hem onun temiz, saf ve bozulmamış hayatını tanımış hem de kendi ruhi sıkıntılarına çare olabilecek ana kaynağı bulmuştur. Bu ise milli değerlerimiz ve tabii ki İslam Dini'dir. Zira toplumsal, kültürel ve geleneksel yani "milli" değerlerimizin temel kaynağı ve dayanağı İslam Dini'dir. Feyza'nın Bilal'in kendisine olan temiz aşkının farkındadır ve "belki evlenmek istiyor benle, zaten başka türlüünü yakıştıramaz o kendisine" diyerek bu aşkının bir anlık ve gelip geçici bir heves değil, gerçekten sonu evlilikle bitecek kutsal bir aşk olduğunu belirtir. "Zaten başka türlüünü yakıştıramaz o kendisine" vurgusuyla Bilal'in evlilik amacı taşımayan bir sevgiye karşı olan tutumunu dile getirmektedir.

Bilal, Feyza'nın doğum gününe hiç istemediği halde Feyza'nın aşkına dayanamayıp katılır. Zaten Feyza da bu sürprizi beklemektedir. Partiye katılanların şaşkın bakışları arasında Feyza, Bilal'i memnuniyetle karşılar. Feyza ve Bilal baş başa konuşurken, partiye katılan Feyza'nın arkadaşları dans edip eğlenmeye kaldıkları yerden devam ederler. Bilal, Feyza'ya. "Eğlenmek için hiç bir fırsatı kaçırmıyorlar" der. Feyza'da buna karşın Bilal'e: "Eğlenmekse bu eğer" diyerek karşılık verir. Feyza, içerdeki atmosferden sıkılmış olacak ki, Bilal'i dışarıya çıkmaya davet eder. İki sevgili havuz başında yürüyüş yaparken, Bilal, Feyza'ya: "Bu halinle onlardan ne kadar farklı ne kadar başkasın, ben yokken de böyle olman sevindirdi, duygulandırdı beni, seni hep o geceki gibi mum ışığı altındaki Feyza olarak görmek isterdim" demesine Feyza: "Ben o Feyza'yım artık, ölünceye kadar da öyle kalıcam" diye karşılık verir. Bilal'in: "Bunu başarabilecek misin, kopabilecek misin çevrenden?" Diye sorduğu sorularına Feyza,

kararlı bir şekilde: "Sen bana tertemiz, ıslıl ıslıl yeni bir dünya gösterdin, ben o dünyada yaşamak istiyorum artık" diyerek cevap verir. Bilal'in, Feyza'nın doğum gününe katılması, onun doğum günü kutlamalarını kabullendiğinden değil, Feyza'ya olan büyük aşkından ve onu memnun etmek istemesindendi. Bunu da Feyza ile Bilal'in eğlenen guruptan ayrılarak bir kenarda baş başa yapmış oldukları konuşmalardan anlamak mümkündür. Bu konuşmada Bilal'in, Feyza'nın arkadaşlarını kast ederek "eğlenmek için hiç bir fırsatı kaçırmıyorlar" demesine, Feyza'nın "eğlenmekse bu eğer" diye karşılık vermesini, Bilal ve Feyza'nın düşünce dünyalarının, zihniyetlerinin örtüşmesi olarak anlaşılabilir. Zira daha filmin ilk sahnelerinde Feyza'nın böylesi bir eğlenceden ne kadar sıkıldığını, ruhi ve manevi bir boşluk yaşadığına şahit olmuştuk. Yaşadığı bu manevi boşluğun ana sebebinin anne ve babasının ilgisizliğinden kaynaklandığını sanan Feyza, dadısıyla dertleşip ona bundan bahsetmişti. Ama Bilal'i tanıyınca ruhi bunalımı ve manevi boşluğunun esas nedeninin dinini tanıyamamış olmasından kaynaklandığını anladı. Bu düşüncesini de Bilal'in, evlerine çağırdıklarında başına dadısının mavi tül bendini örterek karşılaşmasına atfen "seni hep o geceki gibi mum ışığı altındaki Feyza olarak görmek isterdim" demesine karşı "ben o Feyza'yım artık, ölünceye kadar da öyle kalıcam" ve ardından da "sen bana tertemiz, ıslıl ıslıl yeni bir dünya gösterdin, ben o dünyada yaşamak istiyorum artık" diyerek verdiği cevaplardan anlamak mümkündür. Zira Feyza artık Bilal'in istediği gibi bir kız olmaya yani dini aidiyetini dışı vuran ve "benliğini biçimlendiren" (Göle; 2012: 63) başörtüsüyle yaşamaya başlamıştır.

Bu mutluluk anları, Bilal'in okul arkadaşı olan ve Feyza'nın da Bilal için bahse girmiş olduğu Leyla'nın bahçede yanlarına gelerek, Bilal'e oynadıkları oyundan bahsetmesiyle son bulur. Sonrasında Bilal bu çirkin oyunun kurbanı olduğunu düşünerek Feyza'yı terk eder. Artık hem Bilal hem de Feyza ayrı dünyaların insanlarıdır. Bilal Şükran'la, Feyza'da Selim'le evlenir. Feyza hem kocası Selim'in ilgisizliğinden hem de Bilal'i bir türlü unutamadığından büyük acı çekmektedir. Bir gece dadısına ağlayarak: "Dadı bi ricam var senden, benim duam kabul olunmaz, nolur sen ikimiz için de dua et, deki ulu Rabbim Feyzacığa doğru yolu göster, yardım et" der. Dua tüm dinlerde son derece etkili aşkın bir güce sığınma aracıdır. Zira insan başa çıkamadığı, aciz kaldığı, açıklayamadığı durumlarda olduğu kadar çok istediği, ulaşmaya çalıştığı, kendi gayretlerinin yeterli olmadığını düşündüğü şeyleri elde etmek içinde inandığı yüce güce, yaratıcıya veya aşkın bir iradeye dua eder. İslam Dini'de

duaya büyük önem verir. Bu yüzdendir ki, dua her zaman ve her durumda başvuru bir dini davranış olagelmıştır. Bu sahnede de Feyza, Bilal'i kaybetmekten duyduğu acı ve Selim'le yaptığı evlilikten yaşadığı hayal kırıklığı sebebiyle çektiği ızdıraplara çare olarak duaya sığınması onun duaya inancı ve güvenin ifadesi olarak anlaşılabilir. Bununla birlikte "benim duam kabul olunmaz" diyerek dadısından dua istemesi, onun daha önceki hayatından duyduğu pişmanlığın dışavurumu olarak değerlendirilebilir. Zira dua etmesi gerektiğini biliyor, duaya inanıyor ama onu kendisi yapmaya "benim duam kabul olunmaz" diyerek cesaret edemiyor. Bu belki de Feyza'nın önceki hayatında yaptığını düşündüğü günahlarının pişmanlığını yaşadığı ve günahlarının itirafı olarak anlamak mümkündür. Bilal'in kendini neden terk ettiğini anlamak istediğinde de dadısı: "Bütün bu suallerin cevabını en iyi Bilal'in sana hediye ettiği ve hiç eline almadığın kitaplarda bulacaksın kızım" diyerek karşılık vermesiyle Feyza, Bilal'in hediye ettiği kitaplara merak salar. Dadının, akıllısın oku öğren artık diye nasihat etmesine Feyza: "Akıl kaç para eder dadıcığım, insan sırf kuru akılla kaldı mı rezilleşiveriyor, öğrene öğrene bir bunu öğrendim ben, o da mekteplerden, öğretmenlerden değil, biraz senden biraz yediğim tokattan hayatın vurduğu tokatta, ama bi vakitler hor gördüğüm bu kitaplarda buldum aradığım şeyleri, sorularımın cevaplarını, fakat suç kimin söyler misin dadıcığım, böyle şeyleri insan keşfetmez öğrenir, öğretirler insana böyle şeyleri sevap, günah, hayır, şer, bunlardan bana annem mi bahsetti, babam mı? Ya sen dedi senin elinde büyüdüm ben, söyledin mi hiç, kendimi kendimden ayrı tutabilmem için ne yapmam, nasıl davranmam gerek, dinim icapları nelerdir, bir gün olsun çekip de söyledin mi bana?" diye serzenişte bulunur. Dadısının Feyza'yı, Bilal'in kendisine hediye etmiş olduğu kitaplara yönlendirmesi onun bu kitapları okuyarak, öğrenerek, araştırarak, aklını kullanarak cevap aradığı soruların üstesinden gelebileceğini ifade etmesini okumanın, öğrenmenin önemine yapılan özel bir vurgu olarak kabul edebiliriz. Zira İslam dini okumaya, öğrenmeye ve aklını kullanmaya büyük önem verir. Nitekim Kur'an'ın ilk ayeti okudur ve yine pek çok ayette aklın kullanılmasına atıf yapılmaktadır. Buna karşı Feyza'nın "akıl kaç para eder dadıcığım, insan sırf kuru akılla kaldı mı rezilleşiveriyor" diye karşılık vermesi aklın tek başına hiç bir işe yaramadığını esas olanın insanın eğitilmesi, milli değerlerinin öğretilmesi olduğunu yani "akıl iman ve ahlak ile dengelenmeli" dir (Yılmaz; 2013: 319) aksi takdirde aklın gerçek vazifesini yapmaktan aciz olduğunu vurgulamaktadır. Başka bir ifadeyle iman ve ahlak ile

dengelenmeden sadece aklın kullanılmasının yani dini ve milli değerlerle beslenemeyen "sırf kuru aklın" kullanılmasının yalnız başına bir değeri olmadığını hatta böylesi bir gayretin insanı rezilleştirebileceğini dile getirmektedir. Sözlerinin devamında da "fakat suç kimin söyler misin dadıcığım, böyle şeyleri insan keşfetmez öğrenir, öğretirler insana böyle şeyleri, sevap, günah, hayır, şer, bunlardan bana annem mi bahsetti, babam mı" sözleriyle de aslında insan kendi değerlerine, dinine, geleneğine, kültürüne yabancılaşması, yozlaşmasında temel suçlunun, ona gerekli eğitimi vermeyen başta anne ve babası olmak üzere bütün bir toplum olduğuna dikkat çekmektedir. Feyza'nın bu serzenişleri karşısında dadısı: "Ahhh, kızım ahh, hiç sorma bunu, ben sana dinini, örf ve adetlerini öğretmeyi çok istedim, öğretiyordum da, baban dinlermiş bizi, bir hışım bir paylama, ne o, biricik kızının kafasını hurafelerle nasıl doldurmuşum, ya işte böle kızım" diyerek cevap verir. Dadının verdiği bu cevap modernlik adına, modern hayat denen topluma yabancı yapay hayat tarzı adına çocuklarını dinden, dini değerlerden, geleneksel değerlerden kısacası tüm "milli ve manevi" değerlerden bihaber yetiştiren ailelerin, sorumluluğuna atıf yapmaktadır. Bunun üzerine Feyza: "Artık ışığı gördüm dadıcığım Allah bana yeniden yola çıkacak kuvveti ihsan eder inşallah" diye dua eder. Feyza'nın bu kararlılığı, azmi ve hayata yeniden sarılması yaşadığı derin acıların onu olgunlaştırdığı ve belki de artık mecazi bir aşktan ilahi bir aşka ulaştığının emaresi olarak anlaşılabilir ki, bu da tasavvuf düşüncesinin bir nevi Türk Sineması üzerindeki etkisini örneklendirmektedir (Özçınar Eşli; 2012: 155).

6. 4. Filmin Karakterleri

Birleşen Yollar, Bilal ve Feyza isimli ayrı dünyanın çocukları olan iki gencin aşkını konu alan bir filmidir. Her ne kadar iki ayrı dünyanın, iki ayrı dünya görüşünün ve iki ayrı aile tipinin çocukları olsalar da özde aynı kültürün, aynı değerlerin ve aynı toplumun insanlarıdır. Aradaki en temel fark modernleşme sürecinde Bilal "milli" değerlerini muhafaza ederken, Feyza tam aksine "milli" değerlerinden koparılmış hatta bu değerlerin varlığından bile bihaber olarak büyütülmüş modern bir aile kızıdır. Bilal bu haliyle "milli" değerlerle mücehhez ve gelenekselliğin temsilcisidir. Feyza ise yetiştiği ailenin ve çevrenin doğal bir sonucu olarak modernliğin temsilcisidir.

Modernliğin Temsilcileri

Feyza
Feyza'nın Annesi
Feyza'nın Babası
Leyla

Gelenekselliğin Temsilcileri

Bilal
Bilal'in Annesi
Hayri Dede
Feyza'nın Dadısı
Şükran

Tablo 4. Modernliğin ve Gelenekselliğin Temsilcileri Olarak Filmin Karakterleri

Bilal, üniversite de okuyan mazbut, mütevazı, orta halli dindar bir aile çocuğudur. Annesiyle birlikte küçük, mütevazı ve ahşap bir evde yaşamaktadır. Yaşadıkları yer İstanbul'un eski, geleneksel mahalle hayatının henüz bozulmadığı bir semttir. Bilal, geleneksel, dini ve milli değerlerine bağlı, çalışkan, okulunu bitirip iş gücü sahibi olmaktan başka bir şey düşünmeyen, yardımsever, herkes tarafından sevilen, gelenek ve göreneklerine bağlı, dini bütün yakışıklı bir üniversite öğrencisidir. Feyza'nın arkadaşlarının aklım bir türlü almıyor, böyle bir zamanda hem üniversite öğrencisi olacak hem de "sofu" bir hayat sürecekti dediği "milli" değerlerine bağlı, dindar bir neslin, müslüman bir gencin temsilcisidir. Bu dış görünüşü ve önyargılı algıların tam aksine o hem çok idealist hem çok gerçekçi hem de geçmişine sırtını dönmeyen "aydın" bir gençtir.

Feyza, Bilallerin de oturduğu mahallede yapılan apartmana yeni taşınan zengin bir ailenin şımarık, "milli" değerlerinden kopmuş, modernlik denilen yabancı bir hayatın kişiliksiz yetişen nesillerinin temsilcisidir. Avrupai bir hayat tarzı olan, paraya, lükse ve eğlenceye düşkün, ailesinden ilgi görmeyen bir kızı canlandırmaktadır. Fakat Feyza bu yaşam tarzından sıkılmış, farklı arayışlarda olan ve özünde dine yönelme isteği olan bir karakterdir. Çok güzel bir kız olmasına rağmen zamanını diskolarda geçiren, ne yapacağını bilemeyen anne ve babasının ilgisinden de mahrum bir hayat sürmekte adeta manevi bir boşluk içinde yaşamaktadır. Tüm bu olumsuzluk ve manevi bunalımlara rağmen Bilal'i tanıyınca onun iç güzelliği karşısında büyülenen, onun hayatında onun istediği gibi bir kız olmaya hazır, eski hayatını terk eden, kararlı, doğru yolu bulunca hiç tereddüt etmeden eski hayatı ve eski ilişkilerine sırt dönebilen bir genç kızdır. Filmin başlarında Feyza'nın canlandığı rol, ilerleyen sahnelerde tamamen değişiklik göstermektedir. Feyza aldığı hayat derslerinden olumlu sonuçlar çıkarmayı başarmış, iç arayışını sonlandırmış ve dine yönelmiştir. Giyim kuşamı değişmiş; başörtüsü takmaya,

kapalı giyinmeye, makyaj yapmamaya başlamış; içki, sigara, eğlence gibi kötü alışkanlıkları bırakmış, tümüyle kendini ibadete, Allah'a adanmış, namaz kılmaya, din kitapları okumaya başlamıştır. Feyza kızını da kendi gibi mutsuz olmasın diye İslami değerlere bağlı bir şekilde yetiştirmiştir. Bilal'in kendisini terk etmesiyle de Bilal'de bulduğunu sandığı mutluluğu, aslında onun sayesinde tanıdığı gerçeklerde yani dini ve manevi bir hayatta bulacaktır.

Bilal'in annesi başörtülü, dindar ve mazbut bir ev hanımıdır. Kendini "oğluna adanmış" tek derdi biricik oğlu Bilal'i biran önce iyi bir aile kızıyla evlendirmek ve ölmeden önce onun mürüvvetini görmek olan "mütevazı" bir annedir (Maktav; 2005: 991). Oğlunun üniversitede okuduğu için ki bir "zamane" kızına tutuluvermesinden de çok korkmaktadır. Feyza'nın annesi ise "sarışın, makyajlı, kumarbaz" (Maktav; 2005: 991) her gününü poker oynamak için farklı bir mekânda geçiren, çocuğunun ihtiyaçlarını sadece ne isterse onu almaktan ibaret sanan modern bir kadındır. Babası da aynı şekilde modern bir aile reisi olarak tek işi para kazanmak, karısı ve kızı ne isterlerse onu almak, onları paraya boğmak olan birisidir.

Feyza'nın dadısı ise gelenekselliğin temsilcisi olarak başörtülü bir kadının temsilidir. Baş örtülü bir kadın ancak kamusal görünürlük gerektirmeyen, zararsız ve etkisiz bir takım yardımcı işlerde, ev işlerinde, hizmetçilikte çalışabilir gibi çarpık bir zihniyetin ifadesi olarak filmde yer almış bir karakterdir. Leyla ise tam aksine modern giyim tarzıyla, özgür tercihleriyle, istediği gibi yaşayan, özgür ve sınırsız bir hayat süren modern bir karakter olarak filmde yer verilmiştir. Hayri Dede ise geleneksel mahalle hayatının sevimli ve samimi simasını filme yansıtmaktadır. Şükran ise Bilal'in eşidir. Bilal'in annesinin oğluna düşündüğü ve istediği ideal bir eştir. Giyimiyle, mütevazı tavrı ve utangaç davranışlarıyla geleneksel ve milli değerlerin olumladığı bir kadının temsilidir.

6. 5. Görüş Noktası

Filmin görüş noktasını diğer filmlerde olduğu gibi yine iki sahneyle anlatmak istersek şu iki sahneyi ele alabiliriz. Filmin sahnelerinden birisi Feyzaların oturmakta olduğu dairede geçer. Feyza'nın anne ve babası modern bir ev konseptinin rutinlerinden biri olan masada (Göle; 2007: 66) kahvaltı yaparken, daha sonra Feyza'nın dadısı olduğu anlaşılan başı örtülü ve orta yaşlı bir kadın da onlara hizmet etmektedir.

Feyza'nın annesi: "Feyza çok yalnız kalıyor, yanında onu götürelim tamam mı?" diye eşine seslenir. Bu arada: "Uyanmadı mı hala o ?" diye dadıya Feyza'yı sorar. Feyza, sabahlığıyla odaya gelir: "Beni mi soruyorsun anneciğim?" diyerek masaya oturur. Bu sahne apartmanda oturan zengin ve modern bir ailenin günlük hayatından bir kesit yansıtır görünmekle birlikte daha dikkatle bakıldığında farklı yan anlamlar da içermektedir. Bir kez masada kahvaltı yapılmaktadır ve bu geleneksel ailenin yer sofrasında yemek yeme tarzının tam zıttı bir temadır. Ayrıca anne ve babanın kahvaltıya yalnız başlamaları da yine bizim geleneksel aile hayatımıza uygun değildir. Zira geleneksel Türk ailesinde sofraya tüm aile birlikte oturur ve yemeğe ilk önce ailenin en büyüğü muhtemelen de baba başlar. Ama bu sahnede Feyza sofraya daha sonra gelmekte ve üstündeki kıyafeti de geleneksel Türk ailesine uymamaktadır. Zira geleneksel Türk ailesinde genç ve yetişkin bir kız babası bile olsa bir erkek karşısında sabahlıkla çıkmaya cesaret edemez. Feyza'nın ailesinde geleneksel aile hayatımızın hemen hemen tüm değerleri terk edilmiş ve Avrupalı bir hayat benimsenmiştir. Bu durumda da Feyza'nın ailesi modern Türk ailesinin bir örneği olarak resmedilmekte ve mezkûr davranışları da modernliğin temsilleri olarak sunulmaktadır. Bu sahnede ayrıca dikkate alınması gerek bir başka tema ise Feyza'nın Dadısı'dır. Geleneksel Türk ailesinde özellikle de varlıklı ailelerde dadı genelde hep var olmuştur. Ancak burada durum biraz daha farklıdır. Geleneksel Türk ailesinde dadı evin kadınlarından ayrı giyinmezken, burada evin hanımlarının modern hayat tarzı adına açık giyimlerinin aksine gelenekselliğin temsilcisi olarak sunulan dadı başörtülüdür. Bu da zihinsel bir başkalığın yansıması olarak okunabilir. Zira modern kadın başta giyim kuşamı olmak üzere tüm hayatında özgür, eğitilmiş, medeni cesareti gelişmiş, kendi kararını kendisi veren müktedir bir kimlik olarak sunulurken, geleneksel kadın başörtülü, eğitimsiz, ev işlerinden başka elinden bir iş gelmeyen pasif yani edilgen bir kadın olarak sunulmaktadır. İşte söz konusu bu sahnelerde Feyza ve annesi modern Türk kadını olarak resmedilirken, Feyza'nın dadısını ise geleneksel Türk kadınının resmedilmiş hali olarak değerlendirilebilir. Zira Feyza ve annesi modernliğin en büyük iddialarından birisi olan "seküler benlik" temsili olarak sunulurken, dadının başörtülü bir kadın olarak sunulması "seküler modernlik" projesinin gereği olarak, "sofu benlik" (Göle; 2012: 20) oluşumundan ayrıştırılarak bir anlamda inancının ve geleneğinin simgesi olarak başını örten "kamusal seküler sınırları" tehdit etmeyen yani zararsız "kabul edilebilir ve

görünmez" (2012: 57) addeden bir kadın algısının, adeta onların ikincil bir sınıf oldukları gizil algısının oluşturulmasına hizmet eder gözükmektedir.

Diğer sahne ise Bilallerin evinde geçer. Bilal'in annesi misafirlige gelen genç ve başörtülü bir hanımı yolcu etmektedir. Genç kadın: "Allahaismarladık teyzeciğim, utanmasam her gün geleceğim size" sözüne Bilal'in annesi: "Utanmak ne kelime Şükrancığım başım üstünde yerin var, bilirsin seni pek severim" diyerek ziyaretinden çok memnun olduğunu ifade eder. Tam bu sırada Bilal kapıda gözükür, başını hiç kaldırmadan yani Şükran'ın yüzüne hiç bakmadan annesine selam vererek içeri geçer. Şükran da tekrar "Allahaismarladık" diye kapıdan çıkar. Annesi Şükran'ı, oğlu Bilal'e müstakbel eş olarak düşünmektedir. Koltuğunda oturarak gazetesini okumakta olan Bilal'in yanına gelerek: "Ahhh, Şükran gibi bir gelinim olsa, nerde şimdi öylesi, şimdikiler zamane, içkisi var, kumarı var, benim korkum böyle birine tutuluvermen" diyerek bu niyetini ima yoluyla dilendirir. Bu sahnede Şükran'ın başörtülü ve iyi bir aile kızı olarak sunulması filmin genel mesajına uygun olarak gelenekselliğin olumlanması olarak değerlendirilebilir. Zaten Bilal'in annesinin de onu oğlu için müstakbel bir eş olarak düşünmüş olması yapılan bu değerlendirmeyi haklılaştıracak mahiyettedir. Yine Bilal'in eve girerken kapıda karşılaştığı Şükran'ın yüzüne bakmaması da onun dini hassasiyetlerinin bir yansıması olarak anlaşılabilir. Zira bir erkek hele hele genç bir erkek karşılaştığı bir kadının yüzüne gayri ihtiyari bakmaya meyillidir. Ama Bilal'in Şükran'ın yüzüne bakmaması onun dini inançlarının gereği ve bu inançlardan tevarüs eden geleneksel davranış biçimi olarak açıklanabilir. Çünkü İslam Dini'nde birbirine mahrem olmayan erkek ve kadının çok zorunlu haller dışında ve ihtiyaç miktarından daha uzun süre bir araya gelmeleri, selamlaşmaları hele hele konuşmaları tasvip edilmez. Filmde dindar bir karakter olarak sunulan Bilal'in, kendine namahrem olan Şükran'ın yüzüne bakmamış olmasını İslam'ın bu öğretisine uygun bir davranış yani "gözlerin kaçırılması, bakışların aşağıya inmesi" gibi bir dini habitus (Göle; 2012: 65) örneği olarak kabul edilebilir. Annesinin Bilal'e: "Şükran gibi bir gelinim olsa, nerde şimdi öylesi, şimdikiler zamane, içkisi var, kumarı var, benim korkum böyle birine tutuluvermen" demesi, filmin ana temasına uygun olarak gelenekselliğin ve dini değerlerin ne kadar önemli olduğunu, aksine dini ve geleneksel değerlerin aşınması hatta kaybedilmesiyle de insanların akıbetinden duyduğu derin endişenin ifadesi olarak anlaşılabilir. Zaten "şimdikiler zamane, içkisi var, kumarı var" diyerek zamanın

gençlerinin başta dini değerler olmak üzere, geleneksel değerlerinden uzaklaşmış, kendi toplumuna yabancılaşmış, hatta içki, kumar gibi dinin kesin olarak yasaklamış olduğu pek çok kötü alışkanlığa müptela olmasından duyduğu endişeyi dillendirirken, "benim korkum böyle birine tutuluvermen" diyerek de böyle bir kızın yani kendilerine uymayan, geleneksel ve dini değerlerini yitirmiş modern denilen "ne idüğü belirsiz" bir hayat yaşayan, "zamane" bir kızın Bulaç'ın tabiriyle, "aylak... günlük, saçma (absürd), boş, beyhude ve anlamsız [ya da amaçsız]" (2012a: 56) yaşayan bir kızın Bilal'in kalbini çalma ihtimalinden duyduğu derin endişeyi vurgular. Annenin endişeleri aslında geleneksel ve modern hayat tarzını benimseyen toplum kesimlerinin birbirlerine bakışlarını ve birbirlerini kendi zihinlerinde nasıl anlamlandırdıklarının bir tezahürü olarak okumak mümkündür. Söz konusu bu iki sahne filmin görüş noktasını anlatmak için yeterli kabul edilebilir.

6. 6. Mizansen ve Gerçekçilik

Doğru anlatı geleneklerine uygun olarak sıradan bir Türk filmi olan Birleşen Yollar, mizansen ve gerçekçilik açısından çok da başarılı bir film değildir. Film daha ilk sahnelerinden itibaren gerek oyunculuk gerek mekân kullanımı gerekse film teknikleri, görüntü düzenlemeleri ve estetik kaygı açısından zayıf bir film olduğu hemen her sahne de hissettirmektedir. Örneğin Bilal'in Teknik Üniversite'de okuduğu mizansenini, elinde çantasıyla fakülte binasından çıkış görüntüleriyle ve evinde bir masada ders çalışma görüntüleriyle gerçekçi kılınmak istenmektedir. Fakültenin bahçesinde bir masada oturup ders çalışırken arkadaşı Leyla'nın hemen yanına gelerek kendisini sinemaya götürecek bir centilmene ihtiyacının olduğunu söylemesi hem oyunculuk hem de sahne düzenlemesi açısından oldukça sığ bir sahnedir. Bilal'in evine giderken mahallede yaşadıkları gündelik hallerinin perdeye yansması ve Hayri Dede'yle konuşmaları ise yaşadıkları ve filmsel öykünün geçtiği asıl mekânın tanıtılmasına yönelik bir mizansenin gerçekçi kılınma gayretidir. Feyza, evlerinde kız arkadaşlarıyla bir aradayken arkadaşlarından birisinin, pencereden gördüğü Bilal'i kast ederek "doğrusu çok yakışıklı bir komşun varmış" demesi üzerine perdeye yansıyan sokağın uzak noktasından gelmekte olan Bilal'in görüntüleriyle gerçekçi kılmak istenmektedir. Ancak pencereye göre hayli uzak bir noktada yer alan birisinin çok yakışıklı olduğunun nasıl anlaşıldığı veya yakışıklı olduğuna nasıl karar verildiği konusu kuşku uyandırmaktadır.

Feyza ile tanışmalarını sağlayan, Feyzaların evindeki elektriklerin kesildiği mizansenini de çok başarılı sayılmaz. Her ne kadar Bilal'in eve gelerek elektrikleri tamir etmesiyle gerçekçilik kazandırılmak istenmiş olsa da başarılı bir sahne değildir. Bilal ile Feyza'nın vapurda devam eden konuşmalarında fon olarak kullanılan İstanbul silüeti ve hisar görüntüleri filme tarihsel ve "milli" bir zemin sağlasa da gerek kadraj düzenlemesi gerek estetik açısından çok da başarılı değildir. Yine Feyza'nın Bilal'i ayartmak için fakülte çıkışında arabasıyla Bilal'e çarpma mizansenini, Bilal'in kaldırıma yuvarlanması, Feyza'nın arabasıyla kaldırıma çıkmış ve arabanın içinde bayılmış halde görüntüleriyle gerçekçi ve inandırıcı kılınmaya çalışılmıştır.

Bilal'in Feyza'yı terk ettikten sonra Şükran'la, Feyza'nın da Selim'le evlenme mizansenlerine gelinlik giymek, süslenmiş gelin arasına binmek ve kalabalıkların arasından geçmek gibi bir takım görüntülerle gerçekçilik kazandırılmaktadır. Yine bir aile kurdukları, aradan hayli bir zaman geçmiş olduğu mizansenleri ise hem Bilal'in hem de Feyza'nın çocuklarıyla birlikte görüntülenmesiyle gerçekçi ve inandırıcı kılınmaktadır. Feyza'nın hem Bilal'i unutmadığı hem de kocası Selim'in ihmalkârlığı ve girdiği karanlık işlerden dolayı yaşadığı bunalımı aşmak için maneviyata sarılması bir takım cami, minare, türbe, namaz gibi görüntülerle desteklenerek gerçekçilik kazandırılmaktadır.

Filmin final sahnelerinde Feyza'nın ağır bir hastalık geçirmesi mizansenini ise gerek baygınlık geçirmesi, gerek doktorun kendisini muayene etmesi gerek tetkiklerin yapılması ve düzenli olarak bir kaç gün kontrol edilmesi gibi görüntülerle gerçekçi ve inandırıcı kılınmaktadır. Son olarak da Feyza'nın hapisten yeni çıkan kocası Selim'in, kızı Elif'in nişanlısı olacak Kemal'le tartışması sonucu onu bıçaklamak üzereyken Feyza'nın araya girmesi ve bıçağın karnına saplanması mizansenine ise Feyza'nın Kemal'in kucagında yere yığılması sonrasında da hastanedeki görüntüleriyle gerçekçilik kazandırılmaya çalışılmıştır.

6. 7. Filmin Değerlendirilmesi

Birleşen Yollar, temsilcisi olduğu "Milli Sinema" akımının temel tezine uygun olarak aslında tam bir modernleşme eleştirisi yapmaktadır. Film modernleşme anlayışının tarihten, geleneklerden, dinden, maneviyattan kısaca "milli" değerlerden

uzaklaşmak anlamına gelen yorumuna karşı çıkmakta ve tam aksine bu değerlere bağlı kalarak da modernleşmenin mümkün olabileceğini ispatlamaya çalışmaktadır.

Film, başkarakter Bilal'in şahsında temsil edilen "milli" değerlerine sadık olan birisinin hem üniversitede okuyabileceğini hem dini hayatını yaşayabileceğini hem de modern bir birey olabileceğini vurgulamaktadır. Bilal'in karşısında ise modernliğin tarihten, gelenekten, dinden, maneviyattan kısaca "milli" değerlerden kopmak anlamına gelen yorumun temsilcisi olarak Feyza yerleştirilmiştir. Feyza, modern bir aile kızı olarak modernliğin nimetlerinden özgürce ve sınırsızca yararlanan bir kızdır. Ama buna rağmen manevi olarak bir boşluktur ve hiçbir şeyden tat almaz, mutlu olamaz bir haldedir. Ta ki, Bilal'i tanıyana kadar. Onu tanıyınca hem yaşamının ne demek olduğunu anlamış hem manevi boşluğun kaynağını bulmuş hem de şimdiye kadar tanımadığı hatta bihaber olduğu "milli" değerleriyle buluşmuştur. Netice olarak filmde modernleşmek için illa "milli" değerlerden kopmak gerekmediği tam aksine "milli" değerlere sıkı sıkıya bağlı kalarak da modernleşmenin mümkün olduğu mesajı verilmek istenmiştir.

7. SOSYALİST MODERNLEŞME¹⁸ (ENDİŞE) (1974)

7. 1. Filmin Konusu

Türk sinema tarihinde "Devrimci Sinema" olarak bilinen sinema akımının en önemli örneklerinden birisi olan "Endişe" filmi, Yılmaz Güney'in bir adli soruşturma sonucunda cezaevine girmesiyle asistanı Şerif Gören tarafından tamamlanmıştır (Uçakan; 1977: 105). Türk Sineması'nda hem toplumsal değişme ve çözülme hem de tarım işçilerinin sorunlarını ele alan ilk film olma (Kalkan; 1993: 67- 72) özelliğini taşıyan Endişe, Güneydoğu Anadolu bölgesinden, Çukurova'ya pamuk toplamak için gelen mevsimlik işçilerin hayatından bir kesit aktarmaktadır. Umudunu Çukurova'ya inip pamuk toplamaya bağlayan bir ailenin, özellikle de kanlılarının peşinde dolaştığı Cevher' in dramını anlatmaktadır. Cevher, kendine tanınan süre içinde ya kan borcunu

¹⁸Sosyalist modernleşme tıpkı kapitalist modernleşme gibi geleneksel olanı geleneksel yapıları tüm toplumsal katmanlardan dışlama temeline dayanmaktadır. Tamas'a göre, sosyalist modernleşme "hem durağan ancien regime ve hem de bunun içinde barınan nefret edilen burjuva-yabancı adacıları ortadan kaldıracak bir modernlik" vaat etmektedir. Jameson'a göre ise Marx ve Lenin'in sosyalizmi "kapitalizmin ulaştığı yeni ve daha kapsamlı bir sosyalizme erişmenin vaadi, çerçevesi ve ön koşulu olarak kavramaları" ve Marksistlerin "teknoloji, bilim, rasyonalizm ve sanayileşme çağrılarını yapmaları" (Tamas; 1996 ve Jameson; 1994'ten akt. Akbulut; 2002: 36) da sosyalist modernleşmenin diğer modernleşmelerden temelde farklı olmadığı sadece uygulama ve hedefledikleri toplumsal yapılar itibarıyla farklılaştığının kanıtıdır.

ödeyecek ya da öldürülecektir. Kızı Beyaz'ı isteyen hem yaşlı hem de evli olan çiftçi başına "Evet" derse başlık parası hazırdır. Tarlaya makine girip pamuk ırgatlarının işlerinin bozulması, ağa tarafından sömürülen işçilerin taban fiyatlarını artırmak için imza toplamaları ve grev sahneleri filme toplumsal bir eleştiri getirir (Özgüç; 1988: 167-169). "Endişe", bölge insanının yaşamakta olduğu fakirliğin, yoksulluğun, çaresizliğin, işsizliğin sebep olduğu toplumsal sorunlar yumağına bir de geleneğin yüklediği ağır sorumluluğun perdeye aktarılmasıdır. Yaşadıkları coğrafyanın adeta kaderi haline gelmiş fakirliğin, yoksulluğun ve çaresizliğin çemberinde ezilen yöre insanı, geleneğin en acımasız yüzlerinden birisi olan kan davasının getirdiği ağır yükü de iliklerine kadar hissetmektedir. Önce jenerikte daha sonra ise film boyunca zaman zaman duyulan kaval sesi hem acıklı acıklı melodileriyle hem de temsil ettiği toplumsal kesimleri çağrıştırmasıyla yaşanan yoksulluğa, fakirliğe, çaresizliğe ve perişaniyete dikkat çeker ve duygusal bir boyut kazandırır. Perde jenerikten hemen sonra bir çocuğun uzun uzun ağlamasıyla açılır. Sonra bu ağlamayı takip eden bir ses duyulur fonda: "El kadar sabiyi öldürtüp kendi canı kurtaracak, bizi oyuncak beller Allah biliyi bi gün öldürececek oni, hiç vicdan yoktur bu Cevher'de, ama ben kara hassoyum, on bin lira veririm demiştir, versin on beş bin lirayı bende kanımızın ardına düşmeyem." Bu sestem anlarınız ki filmin başkarakteri Cevher, "Kara Haso" denilen birileriyle kan davası yüzünden hasım olmuştur. Bu giriş sahnesi başlı başına zaten filmin ana temasını yansıtmak için yeterlidir. Zira Güneydoğu Anadolu Bölgesi ülkemizin en fakir, en yoksul ve mağdur bölgesi olarak kabul edilebilir. Bu bölgede yaşayan insanlar hem ekonomik imkânları yetersiz olduğu, hem ailelerin kalabalık nüfusa sahip oldukları hem de geleneklerin en tavizsiz halini yaşamak zorunda oldukları için belki de ülkenin en zor hayat şartlarına sahip kesimidir. Söz konusu hayat şartlarının zorluğunu, çaresizliğin, yoksulluğun ve fakirliğin boyutunu, kadın, erkek, çoluk çocuk demeden tüm ailenin mevsimlik bir iş için hem de hiç bir sosyal hakları ve ücret garantisi olmadan ülkenin bir başka köşesine kısa bir süreliğine de olsa göçmek zorunda kalmalarından anlamak mümkündür. Bu zorlu hayat şartlarının acımasızlığı, Cevher ve ailesinin özelinde aslında bölge halkının genel bir görünümü olarak anlaşılabilir. Bununla birlikte böylesi zor yaşam şartlarına bir de geleneklerin, adetlerin acımasız kuralları eklenince hayat yaşanmaz bir hal almaktadır. Alt sestem de anlayacağımız üzere Cevher bir kan davasına muhataptır. Cevher kanlılarıyla bir pazarlık etmiş ve kanlılarının davadan vazgeçmesi

için on bin lira vermeyi vaat etmiştir. Ama kanlıları kan davasından vazgeçmek için onbeşbin lira istemektedir. Yöre insanının ekonomik şartları düşünüldüğünde çok büyük bir meblağ olan bu para, Cevher için de ödenmesi nerdeyse imkânsız bir miktardır. Alt sesin sahibi olan Kara Haso ise muhtemelen Cevher'in kan davalısı olan aileye mensup birisidir. "Allah biliyi bi gün öldüreceğim oni" diyerek ne kadar kararlı olduğunu ifade etmektedir. Bu ifade kan davası geleneğinin ne kadar acımasız, ne kadar geri dönülemez ve tavizsiz bir adet olduğunun itirafı gibidir. Zaten Kara Haso'nun "el kadar sabiyi öldürtüp kendi canı kurtaracak, bizi oyuncak beller" ifadesi de kan davasının ciddiyeti ve acımasızlığının dile getirilişidir. Kara Haso tarafından, Cevher'in kendi yerine küçük bir çocuğu bıraktığını ve kanlılarının o çocuğu öldürmelerini istediği şeklinde anlaşılmıştır. Bu durumu kendilerine bir hakaret olarak değerlendiren Kara Haso, "el kadar sabiyi öldürtüp kendi canı kurtaracak" diyerek Cevher'in, dava geleneğinin gerektirdiği gibi erkekçe karşısına çıkmadığını anlatmak istemektedir. Onun "el kadar sabiyi" diyerek anlatmak istediği de ağlamakta olan çocuktur. Kara Haso'ya göre kan davalısı Cevher, bu günahsız çocuğu kurban olarak seçmekle kendi canını kurtarmak istemektedir. Bu da kan davası geleneği için son derece onur kırıcıdır ve bunu da "bizi oyuncak beller" diyerek de kendisine karşı bir hakaret olarak algıladığını anlatmaktadır.

7. 2. Mekânsal Betimleme

Film, jenerik görüntülerinin hemen ardından bir kamyon dorsesinde yola çıkan çoluk çocuk, kadın, erkek bir yığın insanın perdeye yansmasıyla başlar. Hem tehlikeli hem de çile dolu uzun bir yolculuk sonunda, kamyonun dorsesine üst üste dolmuş pamuk işçileri peş peşe Adana'ya girer. Kamyon dorsesinden meraklı gözlerle etrafa bakınan işçilerin gözlerine takılan görüntüler genellikle büyük büyük fabrikalar, sanayi kuruluşları özellikle de Sasa, Pilsa, Marsa, Bossa, Yağsa, gibi Sabancı Holding'e ait şirketlerin tabelalarıdır. Bu görüntüler eşliğinde şehre giren kamyonları, sonunda yol kenarındaki Adana İlinin tabelası karşılar. Adana, ülkemizin önde gelen sanayi illerinden biri olarak hem hatırı sayılır miktarda sanayi kuruluşuna hem de bu kuruluşlarda çalışan bir hayli emekçiye ev sahipliği yapmaktadır. Bununla birlikte Adana, özellikle Çukurova'da çok verimli topraklara sahip bir tarım şehridir. Çukurova'da yetiştirilen tarım ürünlerinin başında da elbette pamuk gelmektedir. Uçsuz

bucaksız tarlalarda yetiştirilen pamuk, genellikle Doğu ve Güney Doğu Anadolu bölgelerinden gelen mevsimlik işçiler tarafından toplanır.

Nihayet mevsimlik işçileri taşıyan kamyonlar, pamuk tarlalarına ulaşır. Kamyonlardan indirilen göçler hemen uygun bir yere istif edilerek çadırlar kurulmaya başlar. Filmsel öykünün geçtiği ana mekân da bu pamuk tarlaları ve tarlaların hemen yanı başında kurulan bez çadırlardır.

7. 3. Filmin Anlatısı

Açılış sahnelerini takip eden görüntülerde Çukurova'ya doğru bir kamyon dorsesinde yola çıkan çoluk çocuk, kadın, erkek bir yığın insan yansır perdeye. Hem tehlikeli hem de çile dolu uzun yolculuklarında Cevher, eniştesi Remo'ya yaşadıkları kan davasının endişesini anlatmaktadır. Bu endişelerden de anlarız ki; Cevher aslında ailesinin, çoluk çocuğunun kışlık geçimini temin etmekten daha ziyade kanlılarının istediği on beş bin lirayı biriktirebilmek için pamuk toplamaya gitmek zorundadır. Yukarda bahsedilen alt sesle iç içe geçen konuşmada, Cevher: “Vallah ben çoluk çocuğa acirem, ben ölsem mahpusa girsem kim bakar onlara, acılarından ölürlər vallah heç kimsede bir lokma ekmek uzatmaz, sıra kara hossolarındır, görmüşem her gün Azrail kollamaktadır” diyerek kendi kendine söylenirken eniştesi Remo: “Lo ne dırlanıp duruysen, ağaları, beyleri sokmuşuk araya kan parasını tespit etmişek” diye onu teselli etmeye çalışır. Cevher: “Ben bu yaşıma gelmişem daha görmemişem on beş bin lira, nerden bulacam o on beş bin lirayı, töbe vallah on beş bin lira, lo ya toplayamazsak parayı, kırk beş günde on beş bin lira, beş kuruşumuz yoktur, ben düşünmüşem pamuktan kazanıram kışın yerem, şimdi çıkmıştır başımıza bu bela, kışa ne yiyeceğik, ne yiyecek çoluk çocuk” diyerek yaşadığı derin endişe ve çaresizliği ifade etmektedir.

Bu sahne kan davasının getirdiği korku, endişe ve çaresizliğin Cevher'i ne kadar bunaltmış olduğunu anlatır. Öncelikle bir kamyonun dorsesinde üst üste çıkmış erkekli kadınlı, çoluk çocuk bir yığın insanın son derece tehlikeli yolculuk yapması yaşanan çaresizliğin, fakirliğin ve yoksulluğun boyutunu anlatmak için başlı başına yeterlidir. Çünkü böylesi hiçbir insanı değere ve insafa sığmayan yolculuk, yöre insanının yaşadığı çaresizliğin göstergesidir ki, kendi canlarını bile hiçe sayarak böylesi tehlikeli bir yolculuğa çıkabilmektedirler. Bu tehlikeli yolculuk da bir de Cevher'in: “Vallah ben çoluk çocuğa acirem ve ben ölsem mahpusa girsem kim bakar onlara, acılarından

ölürler vallah heç kimsede bir lokma ekmek uzatmaz, sıra kara hossolarındır, görmüşem her gün Azrail kollamaktadır” diye kendi kendine konuşması, onun yaşadığı derin korkunun ifadesi olarak anlaşılabilir. Çünkü bir insanın kendi kendine konuşması bile pek hoş görülmezken, bir de böylesi korkularını, endişelerini ve kaygılarını dile getirmesi, Cevher'in psikolojik olarak ne halde olduğunun işareti olarak okunabilir. Kendi kendine “vallah ben çoluk çocuğa acirem ve ben ölsem mahpusa girsem kim bakar onlara, aclarından ölürler vallah heç kimsede bir lokma ekmek uzatmaz" şeklinde dillendirdiği bu korkular, onun esas korkusunun kendisinden ziyade ailesiyle, çoluk çocuğuyla ilgili olduğu ve kan davası yüzünden kendisine bir şey olursa da ailesine bakacak kimsesinin olmadığından dolayıdır. Bu da bir babanın ailesi için ne kadar önemli olduğunun, onun da ailesine ne denli düşkün olduğunun bir yansıması olarak değerlendirilebilir. Cevher'in "sıra kara hossolarındır" ifadesi, kan davasının temelde karşılıklı bir oç alma geleneği olduğunu, kendisinin Kara Haso'lardan öcünü aldığı ve oç alma sırasının Kara Haso'larda olduğunu anlatmaktadır. Yine Cevher'in "görmüşem her gün Azrail kollamaktadır” diyerek Kara Haso'ların kendisini sürekli takip ettiklerinin ve kendisinin de bunun bilincinde olduğunu vurgulamaktadır. Zira Azrail ölüm meleğidir ve onun adı doğrudan ölümü sembolize eder. Onun kolladığının ifade edilmiş olması da, ölümün sürekli kendisini takip ettiğinin ve her an öldürülebileceğinin dolaylı olarak vurgulanmasıdır.

Eniştesi Remo “lo ne dırlanıp duruysen, ağaları, beyleri sokmuşuk araya kan parasını tespit etmişek” diye onu teselli etmeye çalışması da, kanlılarıyla aralarında yapmış oldukları pazarlığa işaret eder. Remo'nun "ağaları, beyleri sokmuşuk araya" sözünü ise kan davasının tarafları olan Kara Haso'larla Cevher'in, yörenin ileri gelenleri, sözü geçen kimseleri araya sokulmasıyla bu iki kanlı aile arasında uzlaşmaya varıldığının ifade edilmesidir. Bu pazarlıkta kan parasının tespit edildiği ve kan bedeli olarak tespit edilen bu paranın Kara Haso'lara ödenmesiyle de kan davasının son bulacağını anlamaktayız. Varılan bu uzlaşmaya ve Remo'nun tesellisine karşı Cevher: “Ben bu yaşıma gelmişem daha görmemişem on beş bin lira, nerden bulacam o on beş bin lirayı, töbe vallah on beş bin lira, lo ya toplayamazsak parayı, kırk beş günde on beş bin lira, beş kuruşumuz yoktur, ben düşünmüşem pamuktan kazanıram kışın yerem, şimdi çıkmıştır başımıza bu bela, kışa ne yiyeceğik, ne yiyecek çoluk çocuk” diyerek yaşadığı derin korkuları ifade etmektedir. "Ben bu yaşıma gelmişem daha görmemişem

on beş bin lira" sözüyle istenilen kan parasının ne kadar yüksek bir meblağ olduğunu, "ya toplayamazsak parayı, kırk beş günde on beş bin lira" sözleriyle de bu paranın toplanmasının da neredeyse imkânsız olduğunun ifadesi olarak anlamak mümkündür. Cevher: "Ben düşünmüşem pamuktan kazanıram kışın yerem, şimdi çıkmıştır başımıza bu bela, kışa ne yiyecek, ne yiyecek çoluk çocuk" diyerek, yaşadığı ekonomik sıkıntıların ağırlığına bir de kan davasının eklendiğini, ama kan davasının hem geleneklerin ağır yaptırımları hem de sonuçta ölüm gibi ağır bir bedelinin olmasından dolayı daha önemli gördüğünün ifadesi olarak anlaşılabilir.

Cevher "ben düşünmüşem pamuktan kazanıram kışın yerem" sözleriyle aslında bir toplumsal gerçeğe de dikkat çekmektedir. Zira yöre insanı yazın pamuk toplama gibi gündelik işlerden kazandığı parayla bir kış geçinmek zorundadır. Başka hiç bir geliri olmayan bu insanlar için yazın yapılan gündelik işler kışın yemek gibi temel ihtiyaçlarını karşılamak ve kimseye muhtaç olmamak için hayati öneme sahiptir. "Şimdi çıkmıştır başımıza bu bela" sözleriyle kast etmiş olduğu kan davası ise, kışın yemek için çalıştıkları tüm kazançlarını götürmekle kalmayacak belki de tüm kazançlarını verseler bile denkleştirmek için yetmeyecek büyük bedeli ifade etmektedir. Gerçekten kan davası Cevher için karşılamak zorunda olduğu bütün ağır yaşam şartlarına bile rahmet okutacak bir "bela" olmuştur.

Birkaç kamyonun dorsesine üst üste dolmuş pamuk işçileri peş peşe Adana'ya girer. Kamyon dorsesinden meraklı gözlerle etrafa bakınan işçilerin gözlerine takılan görüntüler genellikle büyük büyük fabrikalar, sanayi kuruluşları özellikle de Sasa, Pilsa, Marsa, Bossa, Yağsa, gibi Sabancı Holding'e ait şirketlerin tabelalarıdır. Bu görüntüler eşliğinde şehre giren kamyonları, sonunda yol kenarındaki Adana İlinin tabelası karşılar. Hatta o kadar ki, Adana yazısı bir takım muzipler tarafından Adana'nın sonundaki "na" "sa" olarak tebeşirle tahrif edilerek "Adasa" olarak değiştirilmiştir. Adana, ülkemizin önde gelen sanayi illerinden biri olarak hem hatırı sayılır miktarda sanayi kuruluşuna hem de bu kuruluşlarda çalışan bir hayli emekçiye ev sahipliği yapmaktadır. Kamyonların dorselerinde doldurulmuş halde şehre giren işçiler, meraklı gözlerle etrafa bakınmaları şehirle, köy ve kırdaki yaşayan insanlar arasındaki mesafeyi ya da uçurumu perdeye yansıtması bakımından hayli dikkat çekicidir. Çünkü kırsal bölgelerde yaşayan insanların şehrin kalabalığına, hızlılığına, yoğunluğuna, büyüklüğüne, maddi imkânların genişliğine kimi zaman imrenerek hayranlıkla kimi

zamansa korku ve kaygıyla bakarlar. Şehirde yaşayan insanlarsa köy ve kırsal hayata basit, özensiz, fakir ve imkânsızlık içinde yaşayan cahil, kaba ve kültürsüz insanların hayatı olarak zaman zaman küçümseyici zaman zaman da dışlayıcı bir gözle bakmaktadırlar. İşte bu bakış farklılığı iki ayrı yaşam alanına ait insanların arasındaki mesafenin ve uçurumun temel nedeni olarak değerlendirilebilir. Bu iki farklı yaşam alanı aslında yeni değildir. Merkez çevre olarak adlandırılan bu iki ayrı yaşam alanı, eskiden olduğu yani geleneksel dönemde olduğu gibi, yeni yani modern dönemde de en temel sosyal problem alanlarından birisi olarak hala sosyal bilimcilerin ilgisini çekmeye devam etmektedir. Sosyal bilimlerde gelenekselliğin temsilcisi ve taşıyıcısı olarak kabul edilen kır ve köy hayatının karşısına, modernliğin prototipi ve temsilcisi olarak yerleştirilen şehir hayatı (Bağce; 2004: 14) arasındaki mesafe hatta uçurumun olması gayet tabiidir.

Söz konusu sahnede geleneksel ve modern denilen iki ayrı hayat arasındaki ilişkiyi, kırdan gelen insanların -muhtemelen çoğunluğunun ilk defa gördükleri- şehre bakışını yansıtmaktadır. Kamyon dorselerinde şehre giren bu insanlar şehirde doğal olarak öncelikle fabrikalara dikkat etmesi onların en temel ihtiyaçlarına yani işe, aşa ve çalışmaya dikkat çekilmek istendiği şeklinde okunabilir. Yine ülkemizin önde gelen sanayi kuruluşlarından birisi olan Sabancı Holding'e ait fabrika tabelalarının özellikle perdeye yansıtılmasını ise bir yandan Adana'nın Sabancı Holding'e olan ihtiyacını hatta belki de şükran borcunu vurgularken, öbür yandan da bir sanayi kuruluşunun bir bölgede bu kadar etkin olduğu için tekelleşmiş olduğuna, işçi olarak bu kuruluşlarda çalışan emekçilerin sömürülerek bu devasa zenginliğe ve servete erişilmiş olduğuna dikkat çeken gizil mesaja yani kısaca kapitalizm eleştirisine vurgu yapmak amaçlı olduğu şeklinde değerlendirilebilir.

Nihayet mevsimlik işçileri taşıyan kamyonlar, art arda pamuk tarlalarına ulaşır. Kamyonlardan indirilen göçler hemen uygun bir yere istif edilerek çadırlar kurulmaya başlar. Bu arada işçilerden birisi bir koyunu ayaklarını bağlamış taşımakta ve işçibaşı Elci ise koyunu kurban etmek için elindeki bıçakları bilemektedir. Kurban İslam Dini'nde önemli bir ibadettir. Girişilen bir işin hayırlı, uğurlu ve kazasız belasız sonuçlanması temennisiyle ya da biten bir işin akabinde hem hayırlı olması hem de işin bitmesinden dolayı Allah'a şükür etmenin ifadesi olarak kurban olma şartlarına sahip bir hayvanın boğazlanmasıyla ifa edilen bir ibadettir. Bu sahnelerde de kurban kesilmesi

hem kazasız, belasız Çukurova'ya geldikleri için Allah'a şükretmek hem de pamuk toplama işinin haklarında hayırlı, uğurlu ve bereketli kılmasını Allah'tan temenni etmek niyazıyla kesilmiş olduğunu düşünmek mümkündür.

Akşam olunca Cevher'in çadırında istirahat için yataklar hazırlanırken Cevher, karısına: "Çok çalışmak lazımdır çok" diyerek dert yanar. Karısı ise: "Nedek elimizden geleni yaparız" diye karşılık verir. Cevher: "Pamuk pamuk kaçta olacak acaba bu sene, şöle bir yüksekten olsa" derken karısı da onu: "Allah böyüktür" diye teselli eder. Cevher de: "Allah böyüktür ya" diyerek karısını tasdik eder. Başka bir çadırda Remo ve karısı yatakta görüntülenir. Karısı yatakta çocuğuyla yatarken, Remo, başını eline yaslamış bir halde derin derin düşünürken, karısı: "De hede yat artık" diye seslenir. Remo ise: "Yatak da gün ne gösterecek bakalım" diyerek, direkte asılı olan feneri söndürür. Hemen takip eden sahnede Cevher'in çadırı görüntüye gelir ve: "Bismillahirrahmanirrahim" dediği duyulur. Mezkûr sahne tarlalara ulaşan işçi ailelerinin fakirliğini, yoksulluğunu, perişanlığını ve çaresizliğini sergilemektedir. Zira zaten kamyonlarla çok uzun, çok yorucu ve çok da tehlikeli bir yolculuktan sonra tarlalara ulaşan bu insanların, bir de burada yaşamak zorunda kalacakları ağır hayat şartlarına, yaşanan çaresizliğinin ulaştığı dayanılmaz boyutuna vurgu yapılmaktadır. Kamyonlardan indirilen eşyalarsa bu insanların yaşadığı bütün bu olumsuzluk, çaresizlik, perişanlık ve yoksulluğun ifadesi olarak anlaşılabilir. Öyle ki, bir ailenin toplam eşyası sadece bir kaç yatak ve çadırdan ibarettir. Bu görüntüler adeta yokluk içinde sürdürülen son derece basit bir yaşamın özeti gibidir. Buna rağmen bir koyunun kurban edilmesi, söz konusu bu insanların hayata bağlılığını, ümidini ve sahip oldukları dini inançları gereği, böylesi imkânlarla kavuşturan, rızıklarını veren Allah'a şükür etmelerinin bir ifadesi olarak anlamak mümkündür. Bununla birlikte Cevher'in "çok çalışmak lazımdır çok" ve "pamuk pamuk kaçta olacak acaba bu sene, şöle bir yüksekten olsa" demesine karısının "Allah böyüktür" diye karşılık vermesini hem Cevher'in hem de karısının Allah inancının bir işareti olarak anlaşılabilir. Yine Remo'nun "gün ne gösterecek bakalım" diye konuşması geleneksel hayatın en önemli emaresi olarak vurgulanan kaderciliğe bir atıf olarak anlaşılabilir. Yarın ne olacağını, ne getireceğini neyle karşılaşılacağı veya ne kazanılacağını bilmek mümkün değildir. Bu dini inanın belirleyici olduğu geleneksel düşüncüyü ifade eder. Geleneksel düşüncede gelecek; planlama, öngörme, hesap yapma gibi projeksiyonlarla yaşanan bir zaman değil,

tamamen kadere bırakılmış, insani melekelerle anlaşılabilen karanlık bir zamandır. Modern bir hayatın en önemli üstünlüğünün ve özelliğinin başında ise sadece bir sonraki günün değil hem yakın hem de uzak gelecekte ne yapılacağı, nereye gidileceği gibi pek çok şeyin önceden planlanmış olması gelir. Yani geleneğin en önemli özelliği olan kadere, kismete veya nasibe yapılan vurgu ve inancın, modern dönemde artık hiçbir etkisi, hiçbir önemi hatta inanılabilirliği kalmamıştır. Modern zamanda hayata dair her şey planlanmalı, öngörülebilir ve hesaplanabilmelidir. Kader, kismet ve nasip ise kendini gerçekleştirmekten uzak, iddiasız ve özgür olmayan bir insanın sığınabileceği mazeretler yığıdır ki, bu modern bir zihniyetin, özgür bir bireyin değil geleneksel insanın zihniyetinin, birey olamamış bağımlı insanın özelliğidir.

Sabahın ilk ışıklarıyla başlayan pamuk toplama işinde, bütün bir aile canla başla çalışmaktadır. Onların yegâne eğlence kaynağı olan radyo ise aynı zamanda Cevher ve diğer işçilerin özellikle pamuk fiyatlarının açıklanmasını merakla takip ettikleri bir haber aracıdır. Can kulaklarıyla dinledikleri radyodan, pamuk taban fiyatlarıyla ilgili hükümetin yapacağı açıklamayı beklemektedirler. Bu arada ailenin büyük çocuğu olan Beyaz, uzaktan gördüğü uçaklara dalar gider. Cevher de Beyaz'ın bu haline: "Avara olma kız, kaç defa söylemişim boş durmayacaksın diye, aklın havalarda" diyerek, eliyle bir tokat atarak azarlar. Bu sahnede canla başla bütün bir ailenin pamuk toplaması, geleneksel bir hayatın görüntüsü olarak anlaşılabilir. Geleneksel ailede, herhangi bir alanda uzmanlaşma olmaktan ziyade herkesin bir işi bitirmek için hep birlikte çalıştığı imece usulü bir çalışma şekli görülür. Cevher'in ailesi de pek çok diğer özelliklerinin yanı sıra çalışma şekli olarak da geleneksel bir ailenin temsilcisidir. İşçilerinin tek eğlence ve haber kaynağı olan radyonun varlığı ise geleneksel ve modern hayatın iç içe geçmişliğinin küçük bir örneği gibidir. Zira pamuk toplamakta olan aileler her ne kadar geleneksel bir ailenin temsilcileri olarak karşımıza çıkmış olsa da, radyo gibi modern hayatın önemli özelliklerinden birisi olan iletişim aracına sahip olmanın gerekliliğine inanmalarının ve modern iletişim araçlarına kayıtsız kalamadıklarının bir ifadesidir. Benzer bir ilgiyi ilerde de göreceğimiz gibi sinemacının pamuk tarlalarına getirdiği hem seyyar sinema hem de günlük gazete için de düşünmek mümkündür. Zira modern hayatın vazgeçilmezleri haline gelen iletişim araçları artık pamuk işçileri için de en ucuz haber ve eğlence kaynağı olmuştur.

Beyaz'ın uzaktan gördüğü uçaklara dalgın dalgın bakması onun gençliğine, hayallerine ve ailenin yaşadığı tüm zorlukları paylaşmasına rağmen yaşadıkları bu çileli hayatın ötesinde daha güzel bir hayatın olduğunun bilincinde olduğu, bu hayata duyduğu çocukça özleme yapılan bir gönderme olarak anlaşılabilir. Cevher'in Beyaz'ın bu dalgın haline "avara olma kız, kaç defa söylemişim boş durmayacaksın diye, aklın havalarda" diye sertçe karşılık vermesini, Beyaz'la babasının ne kadar farklı duygulara, hayallere hatta bundan çok daha öte aslında bir birinden çok farklı dünyalara sahip olduğunun bir ifadesidir. Babayla kızının bu zihinsel farklılığını bir anlamda geleneksel modern karışmasını andırır bir metafor olarak anlamak mümkündür. Birisi geleceğe yönelimli, birisi geçmişe yönelimli, birisi hayalci diğeri hayal etmekten korkan hatta hayal bile edemeyen, birisi genç, hayat dolu diğeri yaşlanmış ve hayatı çekilmez gören birisi.

Pamuk toplama işine Elci'nin çaldığı düdükle verilen öğle arasında radyodan gelen ses duyulur. Önce müzik sesi ardından da Atatürk'ün kırk dokuz yıl önce ifade ettiği belirtilen bir sözü aktarılır: "Medeni ve beynelmilel bir kıyafet milletimiz için laik bir kıyafettir, onu giyinin, bunu açıkça söylemek isterim, bu serpuşun ismine şapka denir, büyük önder bu sözleri 1925 yılı Ağustos'unda söylemişti, elinde bir panama şapka vardı, onu göstererek sesleniyordu karşındakilere, 1925 yılına gelene kadar çeşitli aşamalardan geçmişti Türk Ulus'u, bir büyük savaştan çıkmıştı, Ulusal Kurtuluş Savaşı'ndan" bu ifadelerle Cumhuriyet'in kuruluşu ve Atatürk devrimleriyle ilgili tarihsel bilgiler aktarılır. Aslında kurmaca filmde ziyade belgesel film özellikleri daha ağır basan bir filmde (Onaran; 1994: 149), radyodan gelen alt seslerin doğal ses olarak kabul edilip çok önemsenmemesi gerektiği iddia edilebilir. Bununla birlikte yine bir filmde hiç bir unsur rastgele kullanılmaz ilkesi gereğince, radyodan gelen bu seslerin doğal ses olarak kabul edilmesinin yanında gizil mesaj vermeye yönelik özellikle kullanılmış ifadeler olduğunu değerlendirmek mümkündür. Zira ülkenin resmi radyo kanalı olan TRT Radyo yayınlarının -filmin çekildiği dönem itibariyle özel yayıncılık söz konusu olmadığı için bu radyo yayını hakkında başka ihtimal yoktur- devletin kuruluşu ve kurucu irade hakkında bilgiler vermesinde şaşırılacak bir durum yoktur. Ama bu yayınlara bir film karesinde yer verilmiş olması da rastlantı olmasa gerekir. Dolayısıyla filmin karar vericileri öncelikle, belgesel özellikleri ağır basan bir film çektiklerinden dolayı, film çekimi sırasında mümkün olduğunca doğal akışı bozmak

istememedikleri için radyodan gelen sesleri olduğu gibi filme yansıtmış olabilirler. İkinci olarak da filmin çekildiği dönemde yaşanan sosyal ve siyasal olayların etkisiyle kendileri için bir referans olma ihtimalini iyi değerlendirmek istemiş olabilirler. Böylesi bir alt sesin filme yansıtılmasını bilinçli bir tercih olarak değerlendirilebilir.

İşçiler çadırlarına çekilmiş öğlen yemeklerini yerken ailelerin büyüklere uzaktan uzağa konuşmaktadır. Bir çadırdan: "Cevher bu sene pamuk en birinci yaşadım" sesine, Cevher: "Şükür Allah'a şükür şuna baksana kımıl kıl" diye karşılık verir. Remo'nun: "Sabı düşünün sana mı kalmış" diye söze karışmasına da: "Öle deme, bereketi boldur, parası da boldur" diye karşılık verir. Bu karşılıklı sözler işçilerin pamuk işinden ne kadar ümitli olduklarının emaresi olarak okunabilir. Cevher'in "şükür Allah'a şükür, şuna baksana kımıl kıl" ve Remo'ya cevap olarak da söylediği " öle deme, bereketi boldur, parası da boldur" sözü, onun pamuk toplama işinden beklentisinin büyüklüğünü çektiği sıkıntılardan kurtuluş ümidinin ve beklentisinin ifadesi gibidir. Allah'a şükretmesi de onun Allah inancının ve ona güveninin yansımasıdır. Dahası "bereketi boldur, parası da boldur" ifadesiyle de bu inancının pekiştirmek istemektedir. Zira "bereket" terimi, ilahi yani aşkın bir gücün insanlara olan inayetini ve lütfunu ifade eden bir kavram olarak kullanılmaktadır. Bu ilahi güç Cevher için Allah'tır. Bu da Cevher'in sahip olduğu dini inançları doğrultusunda yaşamaya çalışan, hayatını dini inançlarına göre tanzim eden bir kişi olduğunu anlamamıza imkân verir.

Bu arada radyodan gelen sesleri bastırır şekilde uzaktan bir ses yükselir: "Koşun sinema geldi, sinema, yimbeşe yimbeşe, bedava, koşun sinemacı geldi yeni filimlerim var." Uzaktan bu gelen ses pamuk tarlalarını dolaşarak işçilere film gösteren seyyar sinemacının sesidir. Seyyar sinema çok kısa ve çok iptidai olsa da pamuk tarlasında çalışanlar özellikle de çocuklar için bulunmaz bir imkândır. Sinemacının geldiği gün tarlada, adeta küçük çaplı bir şenlik yaşanır. Sinemacının sesiyle ona doğru koşuşturan çocuklar ve gençler adeta birbirilerini çiğnemektedir. Bu sahne hem pamuk tarlalarında çalışan işçi ailelerinin yaşadıkları zorlu hayat şartlarını resmetmekte hem de tüm bu zorlu yaşam şartlarına rağmen bu insanların hayat dolu, canlı yaşamlarını ve heyecanlarını yansıtmaktadır. Dolayısıyla sinema gibi modern bir aracın, geleneksel hayatın sarmaladığı bu insanlara kadar ulaştığının, modernliğin er ya da geç toplumun bütün kesimlerini etkisi altına alacağını ve modernliğin getirdiği imkânlardan hiç kimsenin uzak kalamayacağını bir ifadesi olarak değerlendirilebilir.

Bir akşam işçiler paydos edip çadırlarına dönerken Elci, Cevher'i kolundan çekip: "Biliysen çiftçi başı has adamdır, Beyaz kızı eve hizmete ister der ki, yövmiyesini en birinci verirem, bu sıcakta pamuk da toplamaz hem rahat eder" diye çiftçi başının niyetini anlatır. Cevher: "Bilmimisen bizde böyle bir adet yoktur, el yerinde namusumuzun ne işi var, yeni icat mıdır bu, töbe töbe Ramazan'a girerken" diye tepki göstererek teklifi kabul etmez. Bu görüntüler hem geleneksel hayatın en eleştirilen, açıklamakta en çok zorlanılan yanlarından birisi olan, bir insanın ondan çok yaşlı bile olsa bir kıza göz koymasının, hem de namus bilincinin boyutunun kökeni hakkında bir fikir edinmemize imkân sağlar. Çiftçi başı Osman oldukça yaşlı, muhtemelen de başından evlilik hatta evlilikler geçmiş bir kimse olarak daha çocuk denecek yaşta belki çocuğu hatta torunu yaşında bir kıza göz koymaktadır. Buna karşılık Cevher'in aracı olan Elci'ye "bilmimisen bizde böyle bir adet yoktur, el yerinde namusumuzun ne işi var, yeni icat mıdır bu" diyerek cevap vermesi, öncelikle adetlerinde böyle bir şeyin yeri olmadığını vurgulanması olarak anlaşılabilir. Yani böylesi bir teklif öncelikle adetlerine yani geleneklerine aykırıdır. Sonrasında ise "el" olarak ifade etmiş olduğu ise Çiftçi başı'nın yabancı birisi yani Beyaz için namahrem birisi olmasını vurgulamaktadır. Bu vurguda gelenekle dini değerlerin iç içe geçmiş olduğunun bir ifadesi olarak anlaşılabilir. Son olarak "töbe töbe Ramazan'a girerken" sözünü de "tövbe" diyerek dillere yerleşen dini bir terimin istenmeyen bir durumda verilen ani tepki ifadesi olarak geleneksel hale geldiğinin ve yaygın olarak kullanılmasını temsil eder. "Ramazan'a girerken" sözü, İslam Dini'nde mübarek aylardan birisi olan "Ramazan Ayı"nı ve bu ay boyunca tutulan oruç ibadetine vurgu yapmaktadır. Ramazan orucu müslümanlar için dinin beş şartından birisi yani tutulması farz olan bir ibadettir. Cevher bu sözleriyle hem Elci'nin teklifini dini ve geleneksel değerlerine aykırı olduğu için reddeder hem de kendi dini için önemli olan bir ibadeti dile getirir.

Sonra ki sahnede gece Cevher'in çadırında yemek yenilmektedir. Radyodan Kur'an sesi duyulur. Neml suresinin 83-86 ayetlerinden oluşan aşırda mealen: "Ve diriliş günü, her toplumdaki ayetlerimizi yalanlayan birer grubu mahşer meydanında topladığımız gün, insan seli halinde, büyük mahkemeye doğru sürülecekler. Nihayet, Yüce Hâkim Allahü Teala'nın huzuruna çıktıkları vakit, Allah onlara, 'Ey zalimler!' diyecek 'demek ayetlerimi hiç düşünüp anlamadan öyle körü körüne inkar ettiniz, öyle mi? Evet, söyleyin bakalım neydi o yaptıklarınız öyle?' Böylece, işlemiş oldukları

zulüm ve haksızlıklardan dolayı kendilerine vaat edilen azap sözü gerçekleşmiş olacak ve onlar da, buna karşı söyleyecek söz bulamayacaklar. Çünkü suçlarını hafifletecek en ufak mazeretleri bile olmayacak. Oysa onlar, geceyi huzur ve güven içinde dinlensinler diye sessiz ve karanlık, gündüzü de çalışıp kazanmaları için aydınlık yaptığımızı görmüyorlar mıydı? Hiç kuşkusuz bunda iman edecek bir toplum için, hakikati gösteren nice işaretler, nice deliller vardır" (Kısa, 2012: 364) denilmektedir. Buradan anlıyoruz ki, Cevher ailesiyle ramazan orucunu tutmak için sahura kalkmıştır. Bu sahne zaten daha önce ilk işaretlerini bulduğumuz Cevher'in dini değerler ve ibadetlere riayetinin ifade edilişi olarak kabul edilebilir. Radyodan duyulan Kur'an'ı Kerim sesi hem filmin doğal akışını aksatmama kaygısı hem de dini atmosferi yani Ramazan orucunun vurgulanması amacıyla kullanılmış olduğu düşünülebilir. Cevher ve ailesinin oruç tutmak için sahura kalkmış olması, Cevher'in özelinde tüm işçi ailelerinin yaşadıkları zorlu hayat şartlarına rağmen dini ibadetlerine gösterdikleri hassasiyeti yansıtmaktadır.

Bir başka sahnede sinemacı bir ağaç gölgesinde istirahat ederken, geçtiği diyarlardan pamuk tarlasında çalışanlara haberler de getirmiş ve Sino'yla sohbet etmektedir. Sino, sorar: "Ne taraftan abi" Sinemacı: "Bakırsız Ağa'nın tarlasından, bi takım adamlar gelmiş haklarını almak istiyolarmış." Sino: "Nasıl yani anlamadım ağam ben." Sinemacı: "Haklarını be Sino, toplanıyolar işte, toplu bi vaziyet." Sinemacının bu sözleri diğer pamuk tarlalarında çalışan işçilerin emeklerini savunduklarını haber vermekte, "toplanıyolar işte, toplu bi vaziyet" sözüyle de çalışanların emeklerini savunmalarının ve haklarını almanın ancak topluca yani hep birlikte hareket etmekten geçtiğini vurgulamaktadır. Bu sahne belki de filmin ana temasının vurgulandığı ilk sahnedir. Zira filmin ana teması pamuk toplamak için evlerini yuvalarını terk eden bir yığın mevsimlik işçi ve ailesinin emeklerinin nasıl sömürüldüğünü konu etmektedir.

Öğlenin sıcağında tarlada pamuk toplama işi devam ederken, Remo'nun: "Cevher acıkmış mısın?" sorusuna, oruç tutan Cevher de: "Yok vallah açılmamışem, yalnız cigara başıma vurmuştur" diye cevap verir, Remo ise: "Allah kabul etsin" diyerek dua eder. Cevher, o sıcak havada güneş altında çalışmak zorunda olmasına rağmen orucunu tutması ve kendisini esas zorlayanın sigara içmemek olduğunu vurgulaması oruç tutmanın imkânsız olmadığını anlatmak ister gibidir. İlerleyen sahnelerde Cevher iftar vaktini beklemekte ve radyodan iftar duası duyulmaktadır: "Ey bizi eğiten geliştiren Allah'ım sana kuşkusuz inandık, günahlarımızı bağışla bizi ateş

cezasından kuru, bu sözleri dirlik yolunda sıkıntılara katlanarak, sabrederek, dürüst davranarak, ibadet ederek, gerekli olan yerlere hayır yolunda harcamalarda bulunarak, gönül ve kafa uyanıklığı olması gereken zamanlarda Allah'a yönelip bağışlanma dileyerek söylerler, Allah, melekler, bilim sahipleri tanıklık ederlermiş ki, Allah'tan başka adaleti ayakta tutacak bir Tanrı yoktur. Mülkünde güçlü ve hikmetlidir O. Kuşku yoktur ki, Tanrı katında din mutluluk veren, esenliğe götüren dindir." Bu duanın ardından radyodan "sayın dinleyiciler şimdi Mersin için iftar vakti. Saat 18.17" anonsuyla birlikte ezan sesi duyulur. Cevher, o yorucu gün sonunda sofradaki tasta bulunan bir kaç zeytinle orucunu açar. Pamuk işçilerinin barındığı çadırlardaki bütün aileler içinde durum aynıdır. Akşam ezanıyla herkes iftarlarını açmaya başlamıştır. Bu sahne ise pamuk işçilerinin zorlu hayat şartlarının tüm olumsuzluklarına ve ağırlığına rağmen dini bir vecibe olan ramazan orucunu tutma konusundaki kararlılığının yanı sıra iftar sofrasındaki yemeklerin yetersizliğiyle de yaşanan fakirliğin, yoksulluğun boyutlarını yansıtmaktadır.

İftardan sonra Elci bir kez daha gelir ve çadırının önünde oturan Cevher'e: "Selamün aleyküm Cevher" diyerek yanına çöker. Cevher de: "Aleyküm selam, hayırdır" diyerek selamı alır. Elci: "Hayırlıdır, hayırlıdır, gel hele gurban" diyerek Cevher'i تنها bir yere çeker. Elci söze girer ve: "İşler değişti, çiftçi başı senin kıza taliptir, parası da ona göre olur halın vaktin düzelir, bana sorarsan heç düşünme, iş namusuyla parasıyla olduktan sonra gerisi tamamdır" diyerek ikna eder. Cevher hemen çadırına dönerek olanları Remo'ya anlatır: "Bilirsen çiftçi başı has adamdır, Beyaz'a taliptir", Remo'nun: "El'dir lo yaşlıdır" diye karşı çıkmasına da: "Bende bilirem, vicdanım rahat mıdır ki, ama başka ne edek, ne edek." Remo ise: "Köyümüzden de değildir, yüzümüz rezil olur" diyerek itirazına devam eder. Cevher: "Olsaydı Şehmuz olurdu, kızını şehirdeki bir herife kilosu bin liradan satmadı mı ki, o zaman kim yüz çevirdi Şehmuz'dan, bak Remo sözüm açıktır, Beyaz bugün olmasa yarın verilecek bir erkeğe, vaktimiz galmamıştır, halımız bellidir, memleketteki rayicinden de fazla isteyeceğim, kız kışımızı, ganımızı, borcumuzu gurtaracaktır" der. Bu sahne filmin belki de en etkileyici sahnelerinden birisidir. Zira Cevher'in daha önce teklifine şiddetle karşı çıktığı Çiftçi başı, şimdi teklifini Beyaz'ı, nikâhına almaya yani evlenme şekline dönüştürmüştür. Remo'nun tüm olumsuz ifadelerine rağmen Cevher, Çiftçi başı'nın bu teklifine sıcak bakmaktadır. Elci'nin: "Çiftçi başı senin kıza taliptir, parası da ona göre

olur halin vaktin düzelir, bana sorarsan heç düşünme, iş namusuyla parasıyla olduktan sonra gerisi tamamdır" demesi zaten durumu özetler mahiyettedir. Öncelikle Elci'nin, Çiftçibaş'ının Beyaz'a talip olmasını "parası da ona göre olur" diyerek vurgulaması, Cevher'in alacağı ücretinde hayli yüksek olacağına vurgu yapmak için ve onu en zayıf yerden vurmak için bilinçle seçilmiş bir ifade olarak anlaşılabilir. Zira, hemen arkasından "halin vaktin düzelir" diyerek de Cevher'in içinde bulunduğu imkânsızlıkların bilincinde olduğunun işareti gibidir. Ayrıca Elci, "iş namusuyla parasıyla olduktan sonra gerisi tamamdır" demesini Cevher'in bu kararının hem dini hem de geleneksel olarak meşrulaştırılması yönünde bir gayretin ifadesi olarak değerlendirilebilir. Cevher, Remo'nun Çiftçi Baş'ı hakkında yaşlı, yabancı, köye rezil oluruz gibi eleştirilerine de "olsaydı Şehmuz olurdu, kızını şehirdeki bir herife kilosu bin liradan satmadı mı ki, o zaman kim yüz çevirdi Şehmuz'dan" sözleriyle meşrulaştırmak istemektedir. Sözlerinin devamında: "Beyaz bugün olmasa yarın verilecek bir erkeğe, vaktimiz galmamıştır, halımız bellidir, memleketteki rayicinden de fazla isteyeceğim gız kışımızı, ganımızı, borcumuzu gurtaracaktır" sözleriyle de Beyaz'ın elbette bir gün evleneceğine ama bu evliliğin de ailesi için de belki tek çıkar yol olabileceğine yönelik inancı ve beklentisine işaret etmektedir. Ayrıca yörede geçerli olan başlık parası gerçeğine de dikkat çekmektedir. Yörenin geleneksel bir âdeti olan başlık parası genel bir ifadeyle ailelerin evlenme çağına gelen kızlarını, onların rızasına başvurmaksızın taliplilerine nikâhlanmalarının karşılığında taliplilerden aldığı hayli yüklü miktardaki para ve maldır (TDK, Güncel Türkçe Sözlük). Cevher'in "gız kışımızı, ganımızı, borcumuzu gurtaracaktır" ifadeleri başlık parasının kızın ailesi için ne kadar önemli olduğunu anlamak için sanırım yeterlidir. Bu toplumsal gerçek ülkemizin belli yörelerinde özellikle de Doğu ve Güneydoğu Anadolu bölgelerimizde tüm canlılığıyla bugünde yaşamaktadır. Bu geleneksel adet hem insan onuruna aykırı olduğu için, hem evlenmeyi zorlaştırdığı için hem de insanları tembellige ittiği için sıkça eleştirilmektedir. Ama bu adet özelinde görüldüğü gibi çok sayıda başka adetlerde geleneğin kuşatıcılığı, etkililiği öylesine geçerli ve sağlamdır ki, bu tür adetler günümüzde bile hâlâ varlığını devam ettirebilmektedir.

Bir gün bütün işçilere bir miktar avans ücret verilir. Avans ücretini alan işçiler alışveriş için şehre giderler. Tarlanın, kırların dingin, sakin, sessiz ve durağan hayatının yerini şehrin gürültülü, kalabalık, keşmekeş ve hareketli hayatı alır. İşçiler, Elci'nin

öncülüğünde bir sendikanın şehirdeki şubesine giderler. Eniştesi Remo ve Elci'nin ısrarlarına rağmen Cevher, sendikanın kapısına kadar gitmesine rağmen içeri girmeyerek gruptan ayrılır. Buradan anlaşılacağı üzere işçilerin pamuk toplama ücreti konusunda Ağa'ya karşı birlikte hareket etmek, haklarını alma konusunda oldukça kararlıdırlar. Elci ve Remo'nun ısrarlarına rağmen sendika şubesine gitmeyen Cevher'in tutumu, filmin başından itibaren işlenen dindar ve dini değerle saygılı olma özelliğinin bir yansıması olarak yemek yediği, geçimini sağladığını düşündüğü, rızkını kazandığı "ekmek kapısı" na ihanet etmek istememesinin bir ifadesi olarak anlamak mümkündür.

Bu arada pamuk tarlasında çalışanlar günlük işlerine devam ederler. Kuyudan su doldurmakta olan kadınların içinde Cevher'in kızı Beyaz'da vardır. Beyaz ile Sino uzaktan uzağa birbirlerine bakışırken, Cevher ve Remo arabayla şehirden dönmektedirler. Arabadan inen Cevher'in gözüne ilk olarak kızının Sino ile bakışmaları takılır. Büyük bir hınç ve kızgınlıkla koşarak kuyunun başındaki kızı Beyaz'ı dövmeğe başlar. Çamura bulanık Beyaz'ı hem dövmekte hem de: "Get aşağı ırzı kırık, rezil ettin bizi ırzı kırık namusumuz rezil ettin, yedi düvele rezil ettin, rezil bizi, namusumuzu beş kuruşluk ettin kız" diyerek ağzından çıkanı kulağı duymaz bir halde bağırılmaktadır. Bu sahne ise geleneksel toplum kesimlerinde namus anlayışını yansıtmaması bakımından önemlidir. Geleneksel ailede bir kızın uzaktan bir gençle bakışması bile tahammül edilebilecek bir şey değildir. Bu ailenin ırzına, namusuna ve şerefine karşı işlenmiş büyük bir suç olarak kabul edilmektedir. Cevher'in "ırzı kırık namusumuz rezil ettin" diyerek Beyaz kızını dövmesi ırz ve namus kavramlarının nedenli önemli olduğunu ifadesi gibidir.

Bir diğer sahne Ağa'nın ofisidir. Ağa: "Eee, babamın zamanında bunlar bizim yanımıza yaklaşamazlardı, şimdi genç genç adamlar tarlalarda cirit atıyor, sen epeyidir uzaktasın hiçbir şeyin farkında değilsin" diye genel olarak tüm misafirlere ama özelde Almanya'da eğitim görmüş İsmet'e seslenir. İsmet de: "Çok dikkatli olmak gerekir dostum, bunlar konservatiftir" der. Diğer misafirlerin nasıl, anlamadım diye şaşkın şaşkın sorularına da: "Konserve kutusunda kalmış gibidirler, çıkınca ne yapacakları belli olmaz" diye ukalaca cevap verir. Bu arada Ağa: "Daha pamuk fiyatları ilan edilmedi, ne alacağımız belli değil, bi lira istiyeciklermiş toplama fiyatı olarak, hükümet bize on lira ilan etsin bi lira verelim" diyerek konuşmasını sürdürür. Misafirlerden birisi: "Esasında bütün işleri Elci karıştırıyor, yüzdesi fazla olsun diye" diyerek akıl verir Ağa'ya. Mezkûr

sahne Ağa'nın ofisinin perdeye yansımış olması çalışma şartları açısından işçilerle Ağa'nın karşılaştırılması olarak okunabilir. İşçiler tüm zorluklara ve aşırı sıcağa rağmen güneş altında tüm gün çalışırken, onların sırtından geçinen Ağa son derece rahat bir ortamda, ofisinde gölge altında hem arkadaşlarıyla çay içip sohbet etmekte hem de işlerini takip etmektedir. Bu filmin ana temasına uygun olarak esas işi yapanlarla onların sırtından geçinen kapitalistler arasındaki ilişkiyi simgelemek şeklinde anlaşılabilir. Ağa'nın "eee, babamın zamanında bunlar bizim yanımıza yaklaşamazlardı, şimdi genç genç adamlar tarlalarda cirit atıyor" diye bahsettiği işçiler, dolayısıyla da emekçilerdir. Bunların eskiden çok daha zor şartlar altında çalıştığının ama şimdiler benzer zorluklar olmasına rağmen işçilerde bir bilinçlenme, haklarını arama bilincinin emarelerinin de başladığının itirafı gibidir. Ayrıca bu ifadeler zengin ile fakir ya da işverenle işçi yani kapitalistlerle emekçiler arasındaki mesafenin vurgulanışı olarak da okunabilir. Ağa'nın "babamın zamanında bunlar bizim yanımıza yaklaşamazlardı" sözüyle de bu gerçeği daha da açık vurgulamaktadır. Bunlar dediği emekleriyle geçinmek zorunda olan pamuk işçileri kastedilmekte ve "bunlar eskiden yanımıza bile yaklaşamazdı" demesi ise iki kesim arasındaki uçurumu dile getirmekte, hatta daha da öte zenginlerin fakirlere daha doğrusu kapitalistlerin işçilere bakışını, onları küçümsemesini ve dışlamasının itirafı olarak değerlendirmek mümkündür. İsmet'in "çok dikkatli olmak gerekir dostum, bunlar konservatiftir" ifadesi de işçilerin dini ve geleneksel değerlerine bağlılıklarını vurgulamaktadır. Yine İsmet'in işçilere yönelik "konserve kutusunda kalmış gibidirler, çıkınca ne yapacakları belli olmaz" sözü ise onların gerektiğinde ne kadar tehlikeli olabileceklerinin, dolayısıyla da önemli olanın işçilerin içinde buldukları "konserve kutusundan" çıkmalarının önlenmesi gerektiğini ifade etmektedir. Bundan kasıtsa işçilerin bilinçlenmelerinin, haklarını savunmalarının gerektiğinde işverene karşı üretimden gelen güçlerini kullanarak grev yapma yani işi bırakmalarının önlenmesi olmalıdır. Misafirlerden birisinin "esasında bütün işleri Elci karıştırıyor, yüzdesi fazla olsun diye" ifadesiyle Ağa'ya akıl vermesi ise aslında işçilerin hak arama heveslerinin Elci tarafından organize edildiği ve kışkırtıldığı vurgulamaktadır. Bu da her hangi bir toplumsal hareketin aslında arkasında o hareketi organize eden, yönlendiren ve yöneten bir üst iradenin, bir üst aklın olduğu gerçeğinin temsili şeklinde değerlendirilebilir.

Gerçekten de bu işleri karıştıran yani işçilerin bir lira toplama ücreti almalarını isteyen ve onlara akıl veren Elci'dir. Elci tarlada işçileri etrafında toplamış onlara: "Onun pamuğunun fiyatının belli olmamasından bize ne, sanki bir milyon fazla kazansa fazla mı verecek sanki, çalışmayıp yürüyüşe geçeceğiz" diye işçileri haklarını almaya teşvik eder. Elci'nin teşvikiyle birlik olan işçiler ve sendika temsilcisi bir heyet halinde Ağa'nın konağına giderler. Konağın kapısında Ağa'nın eli tüfekli korumaları beklemektedir. Yüksek duvarlarla çevrili konağın avlusunda Ağa elleri arkasında volta atmaktadır. Sendika temsilcisi "Ağa'yla konuşacaklarımız var" diyerek çiftçi başı Osman'a seslenir. Osman arka tarafa dönerek: "Ağam sana bi sözleri varmış" sözüne Ağa: "Benim o adamlarla madamlarla işim yoktur, ben sadece Elci'yi tanırım" diye cevap verir. Bu arada Elci: "Ağam tamamda ne dediysen olmuyor, mukavele imzalamak istiyolar seninle" der. Ağa Osman'a: "Osman sen anlat şunlara beni muhatap etme" diyerek talimat verir. Osman: "yahu gardaşım, Ağa'nın ne para alacağı belli mi ha, Ağa kiminle mukavele imzalayacak ha, diyin hadi, fiyatlar ilan edilsin yüzde onu sizin, Elci'de ordan yüzde onunu alır, bu her sene böle olur yahu, siz mi değiştireceksiniz bunu, Elci sen söyle" diyerek işçilere nutuk atar. Elci ise "doğrudur bende söyledim ama dinletemedim" diyerek karşılık verir. İşçilerin de ısrarlı karşı çıkmalarıyla Ağa: "Şunlara bak yav, yalvaracağımı mı sanıyorlar, mukavele bilmem ne, tamam yav, çalışmazsa çalışmasınlar" demesiyle anlaşma olmaz ve pamuk tarlasında grev başlar. Söz konusu bu sahne ise Elci tarafından organize edilen pamuk işçilerinin kararlılığını göstermektedir. Ağa'nın işçilerle muhatap olmak istememesi hem onun daha önce de ifade edilen işçilere bakışını hem de aslında işin arkasında olduğunu bildiği Elci'yi ikna etmek isteme niyetinin göstergesi olarak anlaşılabilir.

Cevher içinde bulunduğu çaresizlikten o kadar bunalmıştır ki, hemen Remo'yu çağırır ona yarın çalışacağını kimsenin kendisine karışamayacağını söyler. Remo'nun kalabalığa uymak lazım, ayrı iş tutmak yakışık almaz diye karşı çıkmasına da Cevher: "Kimse kimsenin halından anlamaz sen bile onlara uyduktan sonra, asıl benim sözümü sen tutacaksın, yarın sen de çalışacaksın" diye Remo'ya dert yanar. Remo'nun: "Olur mu sözümünden dönmem ben" diyerek kararında ısrar etmesine, Cevher: "Ailenin ganını bırakıp el aleme mi katılacaksın, bacım haram olsun sana" diyerek çıkışır. Bu sahnede Cevher'in işçilerden ayrılarak greve katılmamasının sebebi olarak, Cevher'in içinde bulunduğu ekonomik sıkıntılarla birlikte kan davasının getirmiş olduğu yükümlülükle

alt üst olan psikolojik durumunun etkili olduğu söylenebilir. Fakat filmin temel konusuna uygun olarak düşünüldüğünde Cevher'in bu davranışı yani grev kararına uymamasında onun dini inançlarının da etkili olduğu mesajı verilmek istenmektedir. Çünkü din, marksist düşüncede kitleleri ehlileştiren, onları buldukları durumu her ne kadar haksızlığa maruz kalmış olsa ve büyük mağduriyetler yaşasalar da buna katlanmaya, sabretmeye ve boyun eğmeye sebep olan en önemli etkidir (Karaca; 2014: 95). Bu anlamda din siyasal iktidarlar, yönetenler tarafından çok etkin bir biçimde kullanıldığı gibi kapitalistlerce de son derece etkin kullanılmış ve günümüzde de hâlâ kullanılmaktadır. İşte işçilerin emeklerini sömürmekte olan pamuk tüccarı Ağa'nın bu haksızlığına karşı çıkan ve kendi haklarını savunmak için direnen işçilere katılmayan Cevher, aslında dini inançlarının da etkisiyle yemek yediği kapıya ihanet etmek istemeyen, uysal ve edilgen bir karakter olarak değerlendirilebilir.

7. 5. Filmin Karakterleri

Endişe filmi kurgusal bir film olmakla birlikte belgesel özelliklere de ağırlıklı yer verilmiş bir filmidir. Özellikle Doğu ve Güney Doğu Anadolu Bölgesi'nde hâlâ geçerliliğini koruyan kan davası gerçeği üzerine kurulmuş film, başkarakter Cevher özelinde hem bu toplumsal gerçeği hem de Çukurova'ya gelen mevsimlik işçilerin yaşadıkları acı dolu hayatı eleştirel bir perspektiften perdeye yansıtmaktadır.

Modernliğin Temsilcileri	Gelenekselliğin Temsilcileri
Remo	Cevher
Elci	Ağa
Sinemacı	Çiftçi başı Osman

Tablo 5. Modernliğin ve Gelenekselliğin Temsilcileri Olarak Filmin Karakterleri

Filmin başkarakteri olan Cevher, bir kan davasına muhatap olmuş bir babadır. Kan davasında kanlılarıyla uzlaştıkları on beş bin lirayı tedarik etmek için ailesiyle birlikte Çukurova'ya pamuk toplamaya gider. Ama meblağ o kadar büyüktür ki, çoluk çocuk, gece gündüz demeden çalışmakla kazanılacak bir para değildir. Bu amaçla geldiği Çukurova'da henüz pamuk taban fiyatları açıklanmadığı için alacakları ücrette belli değildir. Bu arada diğer tarlalarda pamuk işçilerinin sendika öncülüğünde topluca hareket ederek ağayla pazarlık yaptıkları haberi, Cevher'in çalıştığı yere de ulaşmıştır. Elci öncülüğünde ağayla yapılan pazarlık sonuç vermeyince tüm işçiler grev kararı alır.

Ancak Cevher hem içinde bulunduğu maddi sıkıntılardan hem de yapılan greve inanmadığından tek başına grevi delerek ailesiyle birlikte gece gündüz pamuk toplamaya devam eder. Cevher'in bu davranışıyla yani işçilerin hak ettikleri ücreti alana kadar grev yapma kararına uymamakla, her şeye rağmen dini vazifesini -o dayanılmaz sıcak altında hem pamuk toplamakta hem de ramazan orucunu tutmaktadır- yapmasıyla son olarak kızı Beyaz'ı sevdiği genç olan Sino'ya vermeye şiddetle karşı çıkarken, babası yaşındaki Çiftçiabaşı Osman'a -kanlılarının istediği onbeş bin lirayı Beyaz'ın başlık parasıyla karşılamak için- satmak istemesiyle gelenekselliğin temsilcisi olarak kabul edilebilir.

Cevher'in eniştesi olan Remo ise tam aksine itidalli tavırlarıyla, Cevher'in akıl danıştığı yegâne insan olmasıyla, duygusal değil gerçekçi ve akıllıca düşünmesiyle modern bir karakter olarak kabul edilebilir. Ayrıca Cevher'in kızı Beyaz'ı, Çiftçiabaşı Osman'a satmaya razı oluşunu onaylamaması, işçilerin hep birlikte grev yaparken topluluğa uymak lazım ayrı düşmek yakışık almaz diyerek onu diğer işçilerden ayrı düşmemek için uyarması gibi olgun tavırlarıyla da modernliğin temsilcisi olarak kabul edilebilir.

Ağa ise her ne kadar giyim kuşamıyla, kendinden emin tavırlarıyla, yaşadığı geniş çiftlik evi, lüks arabası gibi maddi imkânlarıyla modern bir karakter gibi görünse de, işçileri sömürmesi, onlarla pazarlığa yanaşmaması, işçileri muhatap almaması ve onları hakir görmesi gibi tavırlarıyla geleneksel bir zihniyetin temsilcisi olarak değerlendirilebilir. Ağa'nın tam aksine Elci ise her ne kadar işçilerden farklı olmayan görüntüsüyle geleneksel bir karakter gibi algılansa da, işçileri emeklerinin karşılığını almaya teşvik hatta öncülük etmesi, sendikaya başvurması, ağayla pazarlık etmesi ve grev kararı alıp uygulaması gibi davranışlarıyla modern bir birey olarak kabul edilebilir.

Çiftçiabaşı Osman karakteri hem ağaya yordakçılık etmesi, onun sırtından geçinen bir asalak olarak yaşaması hem de torunu yaşındaki Beyaz kızı önce evine hizmete istemesi babası kabul etmeyince de nikâhlamak istemesiyle gelenekselliğin temsilcisi olarak kabul etmek mümkündür. Sinemacı karakteri ise hem sinema gibi modern bir cihazı pamuk tarlalarına getirerek modernliğin taşıyıcı olması hem de diğer tarlalardan haberler getirerek -Bakırsız Ağa'nın tarlasındaki işçilerin yaptığı grevi Sino'ya haber vermesinde olduğu gibi- bir nevi iletişim sağlaması onu modernliğin temsilcisi olarak kabul etmemizi gerektirmektedir.

7. 4. Görüş Noktası

Bir gün işçiler, her günkü gibi yine tarlada pamuk toplamaktadır. Bu arada işçilerin meraklı bakışlarla izledikleri devasa iki pamuk toplama makinesi perdeye yansır. Bu iki devasa makine uçsuz bucaksız pamuk tarlasının bütün pamuklarını bir kaç kez gidip gelmekle toplamaktadır. Bu onlarca işçinin çoluk çocuk hep birlikte sabahtan akşama kadar topladıkları pamuktan çok daha fazlasının bir seferde toplanması demektedir. Bu arada makinelere meraklı gözlerle bakan işçilerin hem şaşkınlık ve hayranlıkları hem de işlerini kaybetme konusundaki endişeleri yüzlerinden okunmaktadır. Mezkûr sahne tarımda makineleşmenin bir yandan işlerin daha kısa sürede yapılabilirdiğini göstermek suretiyle endüstriyel tarımın nasıl daha kazançlı hale gelebileceğini işaret etmekte, diğer yandan tüm umutlarını tarlada çalışmaya bağlamış tarım işçilerinin artık işlerini yavaş yavaş kaybetmekte olduklarını vurgulamaktadır. Makineleşme her alanda olduğu gibi tarımda da modernleşme çabası olarak kabul edilirken, tümüyle insan emeğine dayalı tarım yapmak geleneksel yöntem olarak kabul edilmektedir. Modernleşmenin makineleşmeyle doğrudan ve zorunlu olarak ilişkilendirilmesi, makineleşme ve modernleşme arasındaki bağlantıyı göstermesi açısından oldukça önemli olmalıdır. Bilim ve teknikteki gelişmeler sonucunda yapılan araç, gereç alet, edevat ve makineler modernleşme sürecinde hayatın her alanında olduğu gibi tarımda da vazgeçilmez hale gelmiştir. Neticede film, hem köylülüğün makine karşısında nasıl ezildiğini hem de bu modern tarım makinelerini "feodal düzenin 'kuyu kazıcıları'" olarak simgesel bir işlevle perdeye aktarmaktadır (Kalkan; 1993: 72).

Bir başka sahnede ise ağanın sofrasında bütün işçiler hep birlikte iftar saatini beklemektedirler. İftar sofrasında beklerken radyodan dini nasihatler duyulmaktadır: "Maddi olanaklar ne olursa olsun herkes birbirine muhtaçtır, hatta sadece insanlar değil hayvanlarında doğal durum ve yeteneklerine göre küçük ve düzenli toplumlar kurduklarını, müşterek çalıştıklarını, birbirlerine yardımcı olduklarını görüyoruz" duanın ardından: "Şimdi Mersin için iftar vaktini veriyoruz, saat 18.48" anonsuyla ezan okunmaya başlar. Ağa'nın: "Allah kabul etsin" temennisiyle de hep birlikte oruçlarını açmaya başlarlar. Ezanın ardından iftar dua edilir: "Allah'ım senin için oruç tuttum, sana inandım, sana güvendim, senin rızkınla orucumu açtım hamdolsun verdiğin nimetlere, sağlık ve afiyete, bağışlaması bol Allah'ım beni, ailemi, milletimi ve inananları koru." Duanın ardından Ağa konuşmaya başlar: "Yooo bu Ramazan akşamı ben sizin hakkınızı

mı yiyorum, aranıza bi takım adamlar sokmuşunuz bilmem ney bilmem ney, bunlar sizin pamuk toplamanıza mani oluyorlar, sizi avara ediyorlar, siz pamuk toplamazsanız bu adamlar size para verirler mi, bu adamlar bu işi hükümetten iyi mi biliyorlar, ben sizin büyüğünüzüm, bir derdiniz olduğu zaman bana gelip söyleyin, ben sizin derdinizi hallederim, daha hükümet pamuğun fiyatını belli etmedi, ben derdinize deva olacam, sizin derdinizi halledecem, onun bunun lafına inanıp da işi bırakmayın, şu pamuğu biran evvel bitirin, ben sizin hak ettiğinizden daha fazla size para verecem, bu işi tatlı konuşup, tatlı yiyip halledelim kardaşım, Ali yavrum baklavayı getir" diyerek işçilerin gönlünü alamaya çalışır. Bu görüntüler hem ramazan orucu tutan müslümanlar için iftarın ne kadar önemli bir an olduğunu simgeler hem de Ağa'nın verdiği bu iftar davetiyle işçilerin güvenini kazanmaya, onları ikna etmeye matuf bir girişim olarak anlaşılabilir. Zaten iftarda ikram edilen yemeklerden anlaşıldığı gibi işçiler belki de çok uzun süredir ilk defa karınları doyusuya yemek yemektedir. Bu Ağa'nın ne kadar cömert bir insan olduğunu, eğer imkânlar elvermiş olsa işçilere daha iyi ücret vereceğinin işareti olarak düşünülebilir. Ağa'nın bu cömertliğine bizzat şahit olan işçilerin pamuk toplama ücreti konusunda kendilerine haksızlık yapılmayacağına inanmalarını temin etmeye yönelik bir gayrettir, zaten onun kendileri için en iyi ücreti vermeye hazır olduğunu simgeler. Sonuçta mezkûr bu iki sahne filmin temel bakış açısını anlamamız için yeterli verilere sahip gözükmektedir.

7. 6. Mizansen ve Gerçekçilik

Endişe mizansen olarak çok başarılı olamayan ama politik bir film olmasından dolayı çok ses getirmiş bir filmidir. Endişe de, Doğu anlatı geleneklerine uygun olarak dramatik özelliği zayıf bir film olarak Türk Sinema tarihi içinde yerini almıştır. İlk sahneden itibaren daha ziyade belgesel özellikler gösteren film, oyunculuk ve olay örgüsü açısından sığ bir filmidir. Örneğin filmin açılış sahnesi olan bir çocuğun ağlamasından ve onu uzaktan izleyen Cevher'in kanlılarının -filme alt ses olarak yansıyan- kendi aralarındaki konuşmalarından, görüntüyle anlatılamayan bir kan davasının söz konusu olduğunu anlıyoruz. Cevher ve Remo'nun da aralarında bulunduğu pamuk işçilerinin kamyon dorsesindeki yolculuk görüntüleri onların Çukurova'ya gittikleri mizansenini gerçekçi kılmakta ve kamyonların dorsesindeki işçilerle Adana'ya girmesi de bu mizansene inandırıcılık kazandırmaktadır.

Kamyonların pamuk tarlalarına ulaşması, işçi ailelerinin çadır kurma çalışmaları ve kesilen kurban bu yolculuğun sağ salım, kazasız belasız gerçekleştiği mizansenini gerçekçi kılmaktadır. Pamuk tarlalarında başlayan çalışmalar ve toplanan pamukların kantarlarla tartılmasıyla da işçilerinin pamuk topladıkları mizansenine gerçekçilik ve inandırıcılık kazandırmaktadır. Çiftçi başı Osman'ın, Beyaz kıza olan ilgisi mizansenini de hem tarlaya her geldiğinde Beyaz kızın uzun uzun süzmesi hem de Elci'nin, Beyaz'ın babası Cevher'i kenara çekerek Çiftçi başı Osman'ın teklifini söylemesiyle gerçekçi kılınmaktadır.

Cevher ve Remo, Ağa'nın verdiği avans sonrası alışveriş için gittikleri şehirden dönerken, tarlada günlük işler devam etmektedir. Kadınlar kuyudan su doldurmakta ve içlerinde Beyaz kız da vardır. Beyaz ile Sino uzaktan uzağa birbirlerine bakışırken, arabadan inen Cevher'in gözüne takılır. Cevher büyük bir hınç ve kızgınlıkla koşarak kuyunun başındaki kızın Beyaz'ı dövmeye başlar. Çamura bulanmış Beyaz'ı hem dövmekte hem de "get aşağı ırzı kırık, rezil ettin bizi ırzı kırık namusumuzu rezil ettin, yedi düvele rezil ettin, rezil bizi, namusumuzu beş kuruşluk ettin kız" diyerek ağzından çıkan kulağı duymaz bir halde bağırır. Bu mizansenin en başarılı mizansenini olarak kabul edilebilir. Zira Cevher'in Beyaz'a saldırışı, saçlarından tutup çamura bulması, çılgınca dövmesi ve Beyaz'ı elinden kurtaran karısı ve Remo'ya rağmen peşinden koşmasıyla gerçekçi ve inandırıcı kılınmaktadır. Filmin finalinde Beyaz kızın, sevdiği genç olan Sino'yla kaçma mizansenine de annesinin çadırların arkasındaki kayalıklarda çılgınca sağa sola koşuşturması, "Beyaz...Beyaz" diyerek feryat etmesi ve Cevher'e, "Beyaz Sino ile kaçmış" demesiyle gerçekçi ve inandırıcılık kazandırılmaktadır.

7. 7. Filmin Değerlendirilmesi

Endişe, politik film olarak tıpkı Birleşen Yollar gibi alternatif bir modernleşme vurgusu yapmaktadır. Bir yandan modernleşmenin gelenekten, sömürüden, dinin tahakkümünden kurtulmakla mümkün olduğunu vurgularken; diğer yandan hakça bir düzenin kurulması, işçilerin emeklerinin karşılığını aldığı -alamadığı zaman ise üretimden gelen gücünü kullanmak için greve gitmenin meşruluğunu savunmakta- ve sosyal adaletin hâkim olduğu bir düzen özlemine dile getirmektedir.

Filmin başkarakteri Cevher, geleneklerin cenderesinde ezilmiş yokluğun, çaresizliğin, fakirliğin acılarını iliklerine kadar hissedene ama buna rağmen dini inancının gereklerini yerine getirmekten de geri durmayan birisi olmasına rağmen Ağa gibi işçilerin emeği üzerinden onları sömürerek geçene kapitalistlerin "ekmeğine yağ süren" birisi olarak sunulmaktadır. Böylesi insanlar olduğu sürece emek simsarları her zaman olacaktır ve onların emeklerini sömürmeye devam edeceklerdir. Böylesi emek simsarları, Ağa'nın işçilere iftar vermesi örneğinde olduğu gibi kutsal dini duygularını da kullanarak onları, karın topluluğuna çalışmaya ikna etmekte hiç de zorlanmayacaktır. Cevher hem ekmek yediği kapıya ihanet etmemek hem de dini duygularının ağır basmasına, içinde bulunduğu psikolojik durumun da eklemesiyle diğer tüm pamuk işçilerinin aksine tek başına greve karşı çıkmakta ve çalışmaya devam etmektedir. Bu da Ağa'yı işçilerin istedikleri parayı vermemek konusunda cesaretlendirmektedir. Çünkü diğer işçiler de tıpkı Cevher'in yaptığı gibi sonunda pes edecekler ve Ağa'nın takdir ettiği ücrete razı olarak çalışmaya başlayacaklardır.

Film perdeye yansıyan ana temasının ardında ise alternatif bir modernleşme iddiasını savunur görünmektedir. Zira film, modernliğin en büyük iddialarından olan toplumsal kalkınma ve zenginleşmenin mümkün olduğunu kabul etmektedir. Ancak bunla birlikte temel olanın bu zenginliğin tabana yayılması, toplumun en altında yer alanların, ezilenlerin, emekçi kesimlerin de üretimden ve zenginleşmeden hakkını alması gerektiğini vurgulamaktadır. Bununda zenginler tarafından takdir edilen bir lütuf değil, aksine üretimden/emekten gelen güçlerini kullanmak suretiyle onurlu bir biçimde almaları gereken hakları olduğunu savunmaktadır. Bu hakların karşısında ise en büyük direnç noktası olarak da inanan insanların kutsal dini duygularına olan bağlılıklarının hem haklarını arama konusunda insanları pasifleştirdiği hem de açgözlü kapitalistlerin emekçilerin birlik olmasını önlemek, aralara fitne sokmak için inançlı insanları bir şekilde kullanmalarına imkân sağlamaktadır. Neticede emeklerinin karşılığını almak için Ağa karşısında verdikleri mücadele hem geleneğin yüklediği ağır sorumluluk (kan parasının temin edilmesi) hem de dini inançların insanı kaderci bir boyun eğişe yönlendirmesiyle (Cevher'in greve uymaması) sekteye uğramaktadır. Dolayısıyla film bir nevi sosyalist modernleşme savunusu yapmakta ve modernleşmenin başarıya ulaşmasının da ancak başta din olmak üzere geleneksel yaşam ve düşünce biçimlerinin

sınırlılıklarının aşılmasıyla mümkün olabileceği gizil temasını perdeye yansıtmak istemektedir.



SONUÇ

Bu çalışmada modern bir imkân olarak yaklaşık yüzyıldır günlük hayatımızın vazgeçilmez aktiviteleri arasında yer alan sinemanın, 1960-1975 yılları arasında çekilen yerli filmler özelinde, ülkemizde modernleşme ve din olgusunu nasıl ele alındığı ve nasıl yansıttığı incelenmiştir. Genel olarak Türk Sinema tarihinin en verimli dönemi olarak kabul edilen 1960-1975 yılları arasında çekilen filmlerden örneklem olarak seçilen beş filmde, modernleşme süreci ve düşüncesinin izleri sürülmüştür. Bu bağlamda da dini inanç pratiklerinin toplumsal işlevleri ve modernleşme sürecindeki etkileri tespit edilmeye çalışılmıştır. Üç ana bölümden müteşekkil olan söz konusu çalışmanın ilk kısmında modernleşme düşüncesinin kökenleri ve tarihsel gelişimi genel hatlarıyla incelenmiştir. İlk işaretleri Rönesans ve Reform Çağı'na kadar uzanan, ardından da Aydınlanma Çağı ve Sanayi Devrimi'ne evrilen modernleşme süreci, aslında binlerce yıllık insanlık tarihi boyunca yavaş ve kısmi değişikliklerle süregelen toplumsal düzenin, Avrupa'da 16 ve 17. yüzyıllardan itibaren yaşanmaya başlayan bilimsel devrimlerle daha da hızlandığı ve artık geri dönülemez boyutlara ulaştığı dinamik bir süreçtir. Temelleri Batı Avrupa'da atılan bu hızlı dönüşüm, Batı'yı dünyanın geri kalan coğrafyaları karşısında özellikle ekonomik ve askeri açıdan çok daha üstün bir konuma yükseltmiştir. Batı Avrupa'da söz konusu bu üstünlük sonucunda erişilen modern toplumsal düzen, tedrici bir biçimde uzak coğrafyalara da uzanarak tüm dünyaya yayılmaya başlamıştır. Sosyoloji de bir bilim dalı olarak bu dönemde yani toplumsal düzenin hızla dönüşmeye başladığı modern dönemde ortaya çıkmıştır. Esas amacı Batı toplumlarının geçirdiği hızlı ve radikal değişimleri, dolayısıyla bu toplumların diğer toplumlardan üstünlüklerini, farklılaşmasını çözümlenmek olan sosyolojinin, ilk yani klasik kuramları da aslında birer modernleşme kuramı olarak işlev görmüşlerdi. Toplumsal değişme ve modernleşme arasındaki bu sıkı ve doğrudan ilişkiye karşın, özel olarak "modernleşme kuramı" adıyla anılan kuramlar ise daha sonraları, İkinci Dünya Savaşı'nın ardından ortaya çıkmıştır. Neticede "modernleşme kuramı", İkinci Dünya Savaşı sonrasında ortaya çıkan iki kutuplu bir dünya düzeninde ve sömürgeciliğin de artık gerilemeye başladığı bir dönemde eski sömürge ülkelerin Avrupa ve Amerika benzeri bir kalkınma sürecine nasıl girebileceği başka bir ifadeyle aslında tüm dünyada yükselen sosyalist hareketlerin, daha doğrusu komünizmin nasıl önlenilebileceği düşüncesi üzerinden geliştirilmiş bir kuramdır.

Modern bir bilim dalı olarak, on dokuzuncu yüzyılın başlarından itibaren bilim dünyasında yerini alan sosyolojinin klasik kuramcılarına göre modernleşme genel olarak; geleneksel toplumların ileri düzeydeki modern toplum tipine geçme ya da evrilme sürecidir. Bu durumda da klasik kuramcılara göre modernleşme süreci, aslında düz bir çizgi üzerinde ilerleyen evrimsel yani geri dönüşü mümkün olmayan zorunlu bir süreçtir. Dolayısıyla geleneksel toplumlar için Batı toplumları; zenginliği, ilerlemeyi, kalkınmışlığı, çağdaşlığı yani topyekûn modernliği ifade etmekte, modernlik ise doğal olarak ulaşılması gereken nihai bir hedef olarak görülmektedir. Batılı olmayan yani geleneksel toplumların, Batılı toplumların refah ve yaşam kalitesine ulaşmayı nihai hedef olarak seçmiş olmaları da onları kendi istekleriyle modernleşmeye zorlamıştır. Batı'nın yaşadığı hızlı değişim sürecini anlamaya ve çözümlenmeye çalışan St. Simon, Comte, Durkheim, Tönnies, Weber, Simmel gibi ilk sosyologlar ya da diğer tabirle klasik kuramcılar, Batı Avrupa ülkelerini modern toplumlar olarak tanımlamışlar ve bu modern toplum tanımlamasının karşısına da geleneksel toplumu koymuşlardır. Böylelikle bu iki farklı toplumsal yapıyı devamlı karşılaştırmış, kıyaslamış ve birbirine zıt iki toplum olarak tanımlamışlardır. Sonuçta modern toplumu çözümlenmeye çalışan klasik kuramcıların değerlendirmelerinde, geleneksel toplum devamlı yerilmiş, kötülenmiş ve ötekileştirilmiştir. Modernleşmeyi genel anlamıyla geleneksel toplumlardan modern toplumlara geçiş olarak kabul eden söz konusu bu kuramcılara göre, Batı-dışı toplumlarda gelenek ve modernlik arasında bir çeşit kopukluk, süreksizlik, çelişki hatta çatışma da yaşanmaktadır. Buna göre modernlik gelenekselliğin reddi üzerine temellendirildiğinden dolayı geleneksel toplumlar, sahip oldukları geleneklerini terk ettikleri ve geçmişlerinden koptukları ölçüde de modernliğe yaklaşmış olacaklardır. Buradan hareketle klasik kuramcılar olarak da bilinen ilk sosyologların modernleşme konusunda yaptıkları mezkûr değerlendirmeler, Türk modernleşme sürecinde uygulanan geleneklerden kopma ve uzaklaşma projelerini açıklamada da oldukça önemli perspektifler sağlamaktadır.

Klasik kuramcıların görüşlerini eleştiren modern kuramcılar, modernleşmenin tek boyuta indirgenmesini eleştirerek, modernleşmenin farklı şekilleri, yönleri ve boyutları olabileceğini iddia etmişlerdir. Smelser, Lerner, Moore, Black, Giddens gibi sosyologlar da modernleşmenin aslında bir medeniyet yani kültür ve zihniyet sorunu olduğunu, dolayısıyla her ülke modernleşmesinin de diğerlerinden farklı olabileceğini

ifade etmişlerdir. Bu noktada Türk modernleşmesinin sağlıklı bir şekilde araştırılması, incelenmesi, değerlendirilmesi, neticede doğru bir biçimde anlaşılması da, onun diğer ülkelerle benzerlikleri kadar farklılıklarının da ortaya konulmasından geçmektedir. Sonuç olarak Batı toplumları kendine özgü bir modernleşme süreci geçirmiş ve modernleşme kendi tarihsel, kültürel ve siyasal gelişmelerinin yani kendi iç dinamiklerinin tabii bir sonucu olarak uzun bir sürede adeta kendiliğinden ortaya çıkmıştır. Batı-dışı toplumların modernleşme süreci ise genellikle doğrudan ya da dolaylı olarak dışarıdan bir müdahale, baskı veya dayatmayla, ülkelerin kendi iç dinamiklerinden bağımsız olarak yaşanmıştır. Bu tip bir modernleşme, ülkemizde de görüldüğü üzere modernleştirici elitler tarafından çoğunlukla tepeden inme, ani ve topyekûn değişimin gerçekleştirilmek istenmesi şeklinde yaşanmıştır.

İkinci Dünya Savaşı sonrası geliştirilen modernleşme kuramları başlangıçta ekonomik temelli bir yaklaşıma sahipken, böylesi bir yaklaşımın modernleşme problemini anlamadaki yetersizliği, siyasal ve kültürel temelli kuramların da geliştirilmesini zorunlu kılmıştır. Bu kuramlar 1960'lardan itibaren başta sınırlılıkları olmak üzere, öngördüğü doğrusal, tek yönlü, tek boyutlu ve evrensel bir gelişme çizgisi sunmaları nedeniyle eleştirilere de maruz kalmıştır. Aslında modernleşme iddia edilenin aksine çok çeşitli, çok boyutlu, çok yönlü ve bu farklı yönlerin birbirleriyle de iç içe geçtiği karmaşık süreçler bütünüdür. Bu farklı yönleri en genel anlamda toplumsal, ekonomik, siyasal ve kültürel olarak adlandırmak mümkündür. Ama yine de söz konusu bu boyutlar, doğal olarak birbiri içine geçmiş ve birbirleriyle de çok sıkı bir ilişki içindedir. Diğer bir deyişle modernleşmenin bu çok farklı boyutlarının birini diğerlerinden ayırmak veya tek başına, diğerlerinden bağımsız olarak düşünmek mümkün değildir. Bununla birlikte modernleşme düşünürleri bir konuyu ele alırken tabiatıyla onun konusu ve yöntemine göre mezkûr yönlerden biri veya birkaçını diğerlerine göre daha öncelikli ve daha ağırlıklı olarak ele alabilirler. Ülkemiz, modernliğin Batı ülkelerine sağladığı üstünlüklerden -belki de özellikle yakın coğrafi konumu gereği- ilk etkilenen ülkelerden birisidir. Dünya düzenindeki kaybettiği üstün konumunu tekrar geri kazanmak isteyen imparatorluk idarecileri 18. yüzyılın başlarından itibaren, Batı'daki teknik gelişmeleri çok daha yakından takip etmeye başlamıştır. Yaklaşık üç asır önce yukarıda sözü edilen temel saiklerle başlayan modernleşme çabalarının etkisi günümüze kadar giderek artan ölçülerde toplumsal

hayatımızın her alanına nüfuz etmiştir. Dolayısıyla da modernleşmenin getirdiği yeni hayat tarzı, günlük hayatımızdan düşünce dünyamıza kadar çok geniş bir alanda etkisini göstermiştir. Ülkemizde modernleşme süreci, Batı Avrupa'da yaşanan tarihsel ve toplumsal gelişim sürecini mümkün kılan teknik ve toplumsal altyapı olmadığı için kendine has bir seyir izlemiştir. İmparatorluğu asker ve sivil devlet bürokrasisinin başını çektiği modernleştirici elitlerin, hegemonik bir biçimde yukarıdan aşağıya dayattığı modernleşme politikalarımız, toplumsal temelden yoksun olduğu için genel olarak başarısız olmuştur. Sadece başarısızlıkla da kalmamış çeşitli yan etkilere, toplumsal tepki ve çalkantılara da sebep olmuştur.

Cumhuriyet döneminde ise modernleşme, yani muasır medeniyetler seviyesine ulaşma amacına matuf, özellikle siyasal ve kültürel alanlarda çok geniş kapsamlı ve radikal reformlar yapılmıştır. Sivil-askeri bürokratların başı çektiği modernleştirici elitler tarafından yapılan bu kapsamlı reformlar, ekonomik ve toplumsal açılardan ise vaat ettiği eski sistemden radikal kopuşu maalesef bir türlü sağlayamamıştır. Doğaldır ki, her kültür ve sanat dalı gibi sinema da toplumsal, kültürel, siyasal ve ekonomik şartlara bağımlıydı. Erken Cumhuriyet Dönemi ekonomik şartlarının genel karakteri ve kuralları elbette sinema için de geçerliydi. Erken Cumhuriyet Dönemi'nin bu toplumsal ve ekonomik arka planı, Türk Sineması'nın gelişimini de doğrudan etkilemiştir. Evvela Batı'da olduğu gibi sinema sanayisini yaratacak ekonomik koşullar ülkede mevcut değildi ve ne yazık ki sinemaya yatırım yapacak güçlü bir sermaye sınıfı yoktu. Ek olarak savaştan yeni çıkmış ve en temel ihtiyaçlarını bile üretmekten yoksun bir ülke için, ihtiyaçlar hiyerarşisi ve kârlılık bakımından sinema, doğal olarak en sonlarda yer almaktaydı. Ülkemizde sinema, zaten en başından itibaren bir kültür ve sanatsal üretimden ziyade, sadece eğlence aracı olarak görülmüş, bireysel ilgi ve özel girişime terk edilmişti.

Ayrıca ülkemizde sinemanın cazip bir iş kolu olmamasının birtakım başka haklı gerekçeleri de yok değildi. Evvela, ülkede sinema seyircisi olmaya aday modern denilebilecek bir toplum henüz yoktu. İkinci olarak, çekilecek filmleri ülkenin geneline ulaştıracak ulaşım ve elektrik altyapısı yetersiz, iletişim olanakları da son derece kısıtlıydı. Bununla bağlantılı olarak modernliğin kentleşme faktörü çok zayıftı. Ankara, İstanbul, İzmir gibi birkaç şehir hariç, şehirler birtakım tarihsel ve toplumsal şartlardan dolayı genelde küçük boyutlardaydı. Doğal olarak bir yerleşim biriminde en azından

belli bir oranda sağlanan kentleşmeden sonra ancak düzenli film gösterimleri gerçekleştirmek mümkün olabiliyor ve yatırımcısına kârlılık sağlayabiliyordu. Böylesi yetersiz ekonomik şartların yanı sıra bu dönemde uygulanan kültür politikalarının genel seyri de ülkemizde sinemanın gelişiminde olumsuz bir etkiye sahipti. Mevcut ekonomik şartların ağırlığına karşın Cumhuriyet idarecileri, çok sayıda modern kültür ve sanat kurumunu ülkeye getirmiş, yerleştirmiş, gelişmesine de büyük destek olmuştur. Resim, heykel, müzik, mimari, tiyatro, opera gibi pek çok sanat dalında önemli çalışmalar yapılmıştır. Yurt dışından uzmanlar getirilmiş, yurtdışına öğrenci gönderilmiş, ilgili sanat dallarında okullar açılmış, bu sanatlar çıkarılan yasalarla güvence altına alınmış, desteklenmiş ve sahiplenilmiştir. Neticede izlenen bu politikalar, hem siyasal hem de ekonomik olarak böylesi atılımları gerçekleştirebilecek kararlılık, kapasite ve imkânlarla da sahip olduğumuzu göstermektedir. Cumhuriyet döneminde, modernleşme amacıyla izlenen bu kültürel politikalar, kuşkusuz sinemanın modernleşme sürecindeki yerini etkileyen önemli faktörlerden birisidir. Cumhuriyet kadroları, gerek düşünsel gerek kültürel gerekse sanatsal düzeyde Aydınlanma kültürünü ülkeye getirmek istemiş ve bir nevi klasik dönem Avrupa'sını örnek almıştı. Bu nedenle ki sinema, Cumhuriyet kadroları tarafından köklü bir geleneğe sahip, üst kültür ürünü olarak bilinen resim, tiyatro, opera gibi klasik sanatlardan değil daha ziyade avamın ilgi gösterdiği bir eğlence aracı olarak görülmüştü. Bu nedenle, Cumhuriyet'in ilk dönemlerinde diğer sanat dallarında yapılan büyük yatırımlara karşın, sinema konusunda vergilendirme ve denetleme dışında kayda değer bir çalışma yapılmamıştır. Sinemayı propaganda ve eğitim amaçlı kullanmak, İttihat ve Terakki döneminden beri akıllarda olsa da, girişimler sonuçsuz kalmış ve maalesef bir türlü hayata geçirilememiştir.

Neticede Cumhuriyet'in ilk döneminde yapılan kültürel ve siyasal alandaki radikal değişimler -alfabede, kıyafette devrim, ölçülerde, takvimde yapılan değişiklikler, kadınlara seçme ve seçilme hakkı verilmesi, dinin devlet yönetiminden ayrılması gibi- güçlü bir modernleştirici iktidarın varlığını göstermektedir. Ancak, üstyapıdaki simgesel kabul edilebilecek böylesi değişimlerle özellikle kırsal kesimde yaşayan insanların toplumsal ve ekonomik konumlarında çok önemli bir değişim olmamıştır. Bu nedenle de yaşam koşulları pek değişmeyen kırsal kesim insanı, yapılan reformları anlayamamış ve muhalefet edebilmek için de geleneğe sarılmıştır. Erken Cumhuriyet dönemi modernleşmeci aydınların sinemaya karşı tutumlarının aksine; 1940'ların ikinci

yarısından -özellikle de Muhsin Ertuğrul tekelinin kırılmasından- itibaren üretilen filmlerle yerli sinema, halkla daha pozitif ilişkiler kurmaya başlamış, bir anlamda modernleşme projesinin gerçek aktarıcı araçlarından birisi olmuştu. İşte bu çalışma kapsamında incelenen filmler, aynı zamanda ülkemizin modernleşme hedef ve tartışmalarının izlerini de taşımaktadırlar. Söz konusu filmlerde doğrudan ya da dolaylı olarak modernle geleneksel arasındaki yaşanan zıtlık ve çatışmaların izleri görülür. İncelediğimiz örnek filmlerde modernliğin temsilinde -giyim-kuşam, dil, tavırlar, kadın-erkek ilişkileri, içki, kumar, sigara, dans, cinsellik gibi- sıkça birbirine benzer simgesel ve yüzeysel araçlara başvurulduğunu söylemek de mümkündür. Sonuçta yaklaşık üç asırdır devam eden modernleşme tartışmaları, daha çok geleneğin en büyük taşıyıcısı ve sığınağı olan dinin ilerleme ve çağdaşlaşma karşısındaki konumu üzerinde yoğunlaşmıştır. Çünkü "kökten batıcı cumhuriyet seçkinleri" dini, bir iktidar aracı olarak tanımlamış ve çağdaş medeniyetler seviyesine ulaşma çabalarında da genel olarak "çağdaşlaşma" yani "modernleşme karşıtı" bir konuma indirgemişlerdir. Bu karşıtlık ona esasında atfedilen iki temel özelliğindedir. Birincisi dinin gerçek işlevinden uzaklaşarak "bidat ve hurafelerle kuşatılması", ikincisi ise "dinin siyasal amaçlar için istismar" edilmesidir.

İşte bizim çalışma alanı olarak seçtiğimiz 1960-1975 yılları arasındaki Türk Sineması da bu genel tarihsel çizgiye uygun bir görünüm arz eder. 1948 yılında yerli filmlere sağlanan vergi indirimiyle çok kârlı bir iş kolu haline gelen film yapıcılığı, 1950'de Demokrat Parti iktidarıyla da sıçrama dönemine girmiştir. Demokrat Parti iktidarıyla hızlanan kırsal bölgelere yönelik enerji ve ulaşım yatırımları, büyük şehirlerle sınırlı sinema seyircisi potansiyelini daha da genişletmiş, dolayısıyla vergi indirimiyle kârlı hale gelen film yapıcılığı, kırsal kesimlere yayılan elektrik ve ulaşım imkânlarıyla da yeni seyirci imkânı kazanmıştı. Bu iki temel etkenle iyi bir ivme yakalayan yerli film yapıcılığı, 1950'lerde kazandığı tecrübe ve birikimle geldiği 1960'lı yıllarda hem yapılan film hem de yakalanan seyirci sayısı ile zirve dönemine ulaşmıştı. Tarihinin en verimli dönemini 1960'lı yıllarda yaşayan yerli sinema, sadece sahip olduğu teknik imkânlar, ulaşılan film ve seyirci sayısı ile değil aynı zamanda kendi felsefi zeminini oluşturmasıyla da zirve dönemine ulaşmıştı. Bu felsefi zemin 1960 askeri darbesiyle sağlanan yeni politik ortamda, genelde marksist dünya görüşüne sahip yapımcı ve yönetmenler için kendi düşüncelerini sinemaya yansıtma açısından

iyi bir imkân sağlamıştı. Mezkûr yönetmenler, özellikle mevcut yerli sinema sektörüne diğer adıyla Yeşilçam Sineması'nın "sulu melodramları" na bir tepki olarak, toplumsal sorunlara ve politik mesajlarla yüklü ideolojik temalara yönelmişlerdi. Bu yön değişimiyle filmsel anlatı ve sanatsal açıdan nispeten bir başarı yakalanmış, böylelikle yerli filmler uluslararası sinema festivallerinde boy göstermeye başlamıştır. Ancak yerli sinema bu kadar verimli ve başarılı bir döneme kavuşmuş olsa da, Muhsin Ertuğrul'un tek sinema yönetmeni olarak damgasını vurduğu ve dönemin hâkim modernleşme ideolojisine uygun filmler ürettiği ilk dönem Türk Sineması'nda açtığı yoldan yürümeye devam etmiştir. Muhsin Ertuğrul, çektiği filmlerde Cumhuriyet'in ideolojisi, politik ve siyasal söylemini savunmak için hâkim ideolojik zihniyete uygun olarak eskiyi yani gelenekseli kötüleme yolunu seçmiştir. Eskinin yani gelenekselin en temel unsuru olarak da yine hâkim ideolojik zihniyetin bir uzantısı olarak din, din adamı ve dini unsurları göstermeyi tercih etmişti ve onun bu tercihi de neredeyse bütün sinema tarihimiz boyunca varlığını bir biçimde sürdürmüştür. 1960-1975 döneminde çekilen yerli filmlerde de bu hâkim ideolojik zihniyetin baskın olduğunu söylemek mümkündür. Söz konusu dönemi temsilen incelediğimiz beş filmin de ana teması geleneksel hayatla modern hayat arasında süre giden mücadeledir. Birbirinden ayrı ve uzak hatta birbirine taban tabana zıt iki dünya arasındaki en temel farklılık ise genelde din konusunda yaşanmaktadır.

Çalışmamızın ana konusunu oluşturan 1960-1975 arası çekilen Türk filmleri arasından örneklem olarak seçtiğimiz beş film, özellikle bu dönemde belirginleşen sinema tartışmalarını da temsil edebilecek şekilde özel bir gayretle oluşturulmuştur. İncelemeye çalıştığımız ilk film olan 1962 tarihli "Şehirdeki Yabancı", 1960'larda ortaya çıkan "toplumsal gerçekçi" sinema akımını temsil etmektedir. 1970 tarihli "Birleşen Yollar" filmi "Milli Sinema" akımının ilk filmidir. 1974 tarihli "Endişe" ise "Devrimci Sinema" akımının, dolayısıyla da Yılmaz Güney filmlerinin başat örneklerinden birisidir. 1965'te çekilmiş olan "Aramızdaki Düşman" ya da diğer ismiyle "Fedakâr Öğretmen" ise dönemin mevcut şartlarına dikkat çeken ve Cumhuriyet modernleşmesinin en temel özelliği olan eğitimin önemine vurgu yapan devletçi bir gayeyle yapılmış izlenimi veren "Ulusal Sinema" akımına yakın bir filmidir. Son olarak 1966 tarihli "Çalığışu" filmi de hem tarihsel bir film olması hem modernleşme çabalarının Cumhuriyet öncesi dönemini yansıtması hem de sinema tarihimizde nadir

görülen güçlü bir filmsel öyküye sahip olduğu ve "Halk Sineması" da diyebileceğimiz "melodram" özellikleri taşıdığı için tercih edilmiştir. Bu dönemde cereyan eden farklı sinema düşünce ve akımlarını temsil etme düşüncesiyle seçilen örnekleme, söz konusu dönemi en geniş çerçevede değerlendirme ve bütün sinemasal eğilimleri yansıtmak amaçlanmıştır.

İncelediğimiz dönem, siyasi hayatımız içinde kırılma noktalarından birisi olan 1960 askeri darbesinin oluşturduğu yeni bir dönemdir. Zira 1960 askeri, darbesi on yıllık Demokrat Parti iktidarına son vermiş ve ülkede yeni bir siyasal dönem başlatmıştır. Dolayısıyla da darbenin izleri her alanda olduğu gibi sinema filmleri üzerinde de etkili olmuştur. Mesela "Şehirdeki Yabancı" filminde Şerafettin Toraman karakteri, partcilik sayesinde hem yörede nüfuz edinmekte hem hayır toplamakta hem de bir takım kirli ve kanunsuz işlere öncülük etmektedir. İşte Şerafettin Toraman karakteri bir anlamda devrik iktidar Demokrat Parti'yi temsil etmektedir. Zira darbe ertesini denilebilecek bir tarihte yani 1962'de yapılan film, bir anlamda darbeyi haklılaştıran ve devrik iktidarın yapmış olduğu kanunsuzlukları, keyfi icraatları ve ülkeye verdiği zararı ima ederek, bir anlamda "bunlar da darbeyi hak etmişler" gizil algısı oluşturmak istemektedir. Film bir anlamda Şerafettin Toraman gibi insanların yani dini kendi kirli işleri için bir paravan olarak kullanan çıkarıcıların, din bezirgânlarının kısaca "dinci"lerin siyasette hâkim olduklarını vurgulamaktadır. Darbe öncesi dönemde de tecrübe edildiği gibi, tamamen halkın iradesine bırakılan siyasetin ise ülke, halk ve devletin çıkarlarını değil, kendi küçük şahsi çıkarlarını düşünen düzenbaz insanların sığınağı haline gelebileceğini anlatmaktadır. "Fedakâr Öğretmen" filminde ise, kırsal bölgelerde yaşayan insanların eğitiminin önemi konu edilmektedir. Bu temayla yine kırsal alanda yerel güçlerin etkisi ve dini söylemlerin bu cahil insanları ne kadar etkilediği gösterilmeye çalışılmaktadır. Devrik iktidar Demokrat Parti'nin daha güçlü olduğu kırsal alanlar, ilk dönem modernleşme çabalarında ihmâl edildiği için hâlâ yerel güçlerin etkisi altındadır. Dolayısıyla Cumhuriyet modernleşmecilerinin ihmâl ettiği kırsal bölgelerin modernleşme sürecine katılmaları, yerel güçlerin etkisinin kırılması, din/siyaset bezirgânlarının etkisinden kurtarılması için çok önemlidir. Erken dönem modernleşmecilerinin ihmâl ettiği kırsal bölgeler eğitimsizlik, dini söylemlerin etkisine maruz kalmaları, ayrıca muhtar, imam ve ağa gibi yerel güçlerin etkisiyle devrik iktidarın oy deposu olmuştur. Bundan kurtulmanın çıkar yolu da; bu insanlara

gerekli eğitimi vermek, modernleşmenin nimetlerinden onların da istifadelerini sağlamak ve yerel güçlerin iktidarlarını kırarak devletin hâkimiyetini oralara da ulaştırmanın önemi vurgulanmaktadır.

İncelenen filmlerden dördü genel itibariyle eğitime büyük önem atfetmektedir. Mesela "Çalıkuşu", Cumhuriyet öncesi dönemi konu edinmiştir ve bu dönemde ülkenin içinde bulunduğu durumu yansıtmının yanında, modernleşmek için temel meselenin eğitim olduğu gizil algısı verilmeye çalışılmaktadır. Çünkü Feride öğretmen, bir eğitim neferi olarak memleketi dolaşırken insanların en büyük eksikliğinin eğitim olduğunu bizzat müşahede etmiştir. "Fedakâr Öğretmen" ise Cumhuriyet dönemini konu alan özellikle kırsal alanda yaşayan insanlar için onları aydınlatacak, onların zihniyetlerini değiştirecek en büyük gayretin eğitim olduğu gerçeğini vurgulamaktadır.

"Birleşen Yollar" filminde ise Feyza ailesinden, çevresinden ve okuduğu okullardan almadığı "milli" eğitimi ve aklına takılan sorulara aradığı cevapları Bilal'in kendisine hediye ettiği kitaplarda bulmuştur. Bu da eğitimin aslında sadece formel bir eğitimden ibaret olmadığı, asıl eğitimin insanın kendisini yetiştirmesi olduğunun vurgulanmasıyla yine eğitimin önemine değinmek anlamına gelmektedir. "Şehirdeki Yabancı" filmi ise zaten doğrudan eğitim konusunu ele almaktadır. Yurtdışına yüksek eğitimini tamamlamak için giden Aydın, memlekete döndükten sonra kendi eğitim, bilgi ve tecrübelerini çalıştığı maden ocağında kullanmak ister ama bunun önündeki en büyük engelin öncelikle insanların eğitimsizliği ikinci olarak bu saf insanların temiz dini duygularını istismar eden "dinciler" diyebileceğimiz çıkar grupları olduğunu vurgulayarak, yine eğitimin önemine gönderme yapmaktadır. Son olarak "Endişe" filminde ise doğrudan eğitim konusu ele alınmamakla birlikte pamuk işçilerinin haklarını alma, çalışma şartları ve ücret konusunda bilinçlendirilmesi, ayrıca ara sıra gelen günlük gazeteyi okumanın ayrıcalığı ya da okuyamamanın ezikliğinin perdeye yansıtılması gibi epizotlarda gizil anlamda eğitimin önemi ya da eğitimsizliğin eksikliği konu edilerek yine bir anlamda eğitime vurgu yapılmaktadır.

Ülkemizde modernleşme, bir devlet projesi olarak tercih edilmiş ve bizzat devlet tarafından uygulamaya konulmuştur. Klasik sosyoloji kuramlarının etkisindeki ülkemizde cari modernleşmeci zihniyete göre, modernleşmenin önündeki en büyük engel gelenektir. Ülkenin modernleşmesi, geleneğin bir şekilde terk edilmesine bağlıydı. Geleneğin en büyük destekçisi ise dindir. İşte bu nedenledir ki, din hemen her

alandaki gibi sinemada da modernleşme karşıtı bir konuma indirgenmiş ve modernlik karşıtı bir tema olarak sıkça kullanılmıştı. Örneğin, "Çalılıkusu"nda, Feride'nin ilk görev yeri olan Zeyniler'de, onu en çok zorlayan şey köyün kadın hocası Hatce Hanım'dı. Feride, aldığı modern eğitimle köy çocuklarını çağdaş bir birey olarak yetiştirmek, eğitmek ve geleceğe hazırlamak isterken, Hatce Hanım da çocuklara din eğitimi vererek onları adeta hayatlarının en başında dünyadan tecride yönlendiriyordu. Bu tecridi de din adına ve dini söylemleri kullanarak yapmaktaydı. "Fedakâr Öğretmen"de ise Gül öğretmenin karşısına Ağa'yla birlikte köyün kadın hocası Fatma Kadın çıkmaktadır. Ağa, kendi menfaati ve hırsı için köylüye zulmederken, Fatma Kadın da dini söylemleriyle Ağa'nın en büyük destekçisi olmakta, onun zulümlerine adeta dini bir meşruiyet kazandırmaktadır. "Şehirdeki Yabancı" filminde Şerafettin Toraman, Mühendis Aydın'ın maden işçilerinin haklarını savunması ve onları bilinçlendirmek istemesi karşısında hem kendi menfaatlerini korumak hem de Aydın Bey'i işçilerin gözünden düşürmek için yine dine ve dini söylemlere sarılmaktadır. "Endişe" de ise pamuk işçilerinin bilinçlenmesi ve haklarını savunmak için grev yapmalarını Cevher kabul etmemekte, Ağa ise işçilere verdiği iftarla onların grev yapmalarını önlemek istemektedir. Burada hem Cevher hem de Ağa dini söylemlerle grev yapan işçilere cephe alırlar.

"Birleşen Yollar" filmi bu dört filmde farklı ve savunduğu sinema akımının ideolojisi olarak modernleşmeyi giyim-kuşam, içki-kumar, kadın-eğlence-dans gibi yüzeysel ve simgesel görüntülerle tasvir etmekte; geleneği ise dini ve milli değerlerle sınırlamaktadır. Bu film, hâkim modernleşme söyleminin tam aksine dini ve geleneği üstün bir değer olarak vurgulamakta, modernleşmeyi ise taklitçi, özentili ve yapay bir hayat olarak takdim etmektedir. Film bir anlamda modernleşme eleştirisi olarak çekilmiştir ve hâkim modernleşmeci söylemin aksine, modernleşmek için illa kendi kültürel, tarihsel, toplumsal ve dini değerlerimizi terk etmek zorunda olmadığımızı anlatmaktadır. Bu da, Batı-dışı toplumların modernleşmesi için zorunlu bir aşama ve hedef olarak sunulan batılılaşmayı reddetmekte ve aksine milli değerler terk edilmeden de modernleşmenin mümkün olabileceğini göstermek istemektedir. Zaten bunu Bilal'in "herkes daha önce bizler gibi yaşarken şimdi inançsız ve taklitçi olmuşlarsa onlara acıtmaktan başka ne gelir elimizden" sözlerinde açıkça görmek mümkündür. "Birleşen Yollar" hâkim modernleşmeci söylem ve zihniyetin yapay, taklitçi, özentili ve yüzeysel

anlayışını eleştirmekte hatta reddetmekte; modernlik adına geleneğe, kültüre ve özellikle dine karşı takınılan düşmanca tutuma karşı çıkmakta ve bunlara kaybetmekte olduğumuz "milli değerlerimiz" diyerek sahip çıkmakta ve olumlamaktadır. Bununla birlikte dine ve geleneğe sahip çıkmanın önemi, gerekliliği hatta zorunluluğuna vurgu yapmaktadır. Diğer dört filmde modernleşmenin önünde en büyük engel olarak ele alınan ve mahkûm edilen din, tam aksine modernlik adına kaybedilen tüm değerlerin kaynağı olarak takdim edilmekte ve yüceltilmektedir.

Bu bağlamda şunu da özellikle belirtmekte fayda vardır. İncelenen filmlerde genel anlamda din, dini söylem ve din adamı toptancı bir zihniyetle dışlanmak, kötülenmek ve modernleşme karşısı bir konuma indirgenmekten ziyade, daha çok dinin gelenekselleşmesi, dinin özünden ziyade dinin şekli yönünün ön plana çıkarılması ve özellikle de şahsi çıkarlar uğruna dinin istismar edilmesi eleştirilmiştir. Mesela, "Çalıküşu"nda Hatce Hanım, dinin özünden ve dinin gerçek anlamından ziyade gelenekselleşmiş, yüzeysel, görünen ve dinin özünden uzaklaşmış yönlerine daha fazla sahip çıkmaktadır. Elinden düşürmediği tespih ya da Feride'nin çarşaf giymesi konusunda gösterdiği aşırı hassasiyet bunlara örnek verilebilir. Ama aslında İslam dini; eğitime, bilgiye önem verdiği gibi ahiretle birlikte dünyaya dönük olmayı da tavsiye etmektedir. Belki de dinin en önemli işlevi de bunlardır. Ama Hatce Hanım dinin bu asıl işlevinden ziyade daha yüzeysel ve teferruat denilebilecek yönlerine önem vermekte, asıl işlevlerini ihmal etmektedir. "Aramızdaki Düşman"da ise Fatma Kadın dinin asıl öğretilerini elinin tersiyle bir kenara iterken, şüphesiz dinde hiç yeri olmayan "aşı olmanın günah olduğu", "Allah'ın başınıza taş yağdırmadığına şükredin" gibi birtakım boş söz, bidat ve hurafelere sığınarak kendi çıkarını, konumunu korumak için halkı korkutma amacıyla dini söylemlere başvurmakta, hatta dini bilerek yanlış öğretmektedir. "Şehirdeki Yabancı" filminde ise Şerafettin Toraman yine kendi saygınlığı, çıkarları için dine ve dini söyleme sığınmaktadır. "Endişe" ise genel tema olarak halkın sömürülmesi, haksızlığa uğramasında dini söylemlerin etkisine vurgu yapmakta ve zaten onların bilinçlenmesinin önündeki en büyük engellerden birisinin dinin istismar edilmesi olduğunu anlatmaya çalışmaktadır. Bu örnekler, inceleme konusu filmlerde bizzat dinin değil, dinin istismarının eleştiri konusu olduğunu ispatlar mahiyettedir. Yine mesela "Aramızdaki Düşman" da imam karakteri esasında gerçek İslam'ı temsil eden aydın ve samimi bir din adamını temsil etmektedir. Ağa'nın

zulümlerine karşı, "hiç bir insanın ölüsü böyle sürüklenemez, hele bir müslümanın asla, çözün şu ipi... ne demek sen karışma, ortada bir hakikat, bir gelenek var, her şeyden evvel insan olmalıyız, mevtaya hörmeti öğrenmeliyiz, unutma ki, dünya fanidir, bir gün sen de öleceksin", diyerek cesaretle karşı çıkması, Gül öğretmenin köye gelmeden önce kendisini bir yobaz olarak düşündüğü için "affedin beni hocam" sözlerine karşı "ben din adamıyım, insanları aydınlatmak vazifem benim, benim yerim sizin yanınız, Allah size yardım etmeyi emrediyor, Peygamberimiz bir kelime öğretene kul olmayı buyuruyor, müslümanlık anlayıp iman edenlerin dinidir" sözleriyle dinin gerçek öğretilerini samimiyetle dile getirmesi, Fatma Kadın'ın köy kadınlarını aşı yaptırmaktan vazgeçirmek istemesine karşı ise "dinimizde hekime inanmak, ilaç kullanmak vaciptir... Doktorun burda bulunması bize rabbın lütfudur" demesi gibi söz ve nasihatlerle dinin gerçek temsilcisi olmakta ve dinin istismarına, hurafelere, bid'atlara karşı mücadele etmektedir. "Endişe" filminde başta Cevher olmak üzere işçilerin ramazan orucunu tutmaları, oruç tutmayanların da tutanlara karşı saygılı olması ve Ağa'nın işçilere iftar vermesi dinin özünü temsil ederken, bu masum insanların samimi din duygularının istismar edilmesine karşı bir eleştiri yöneltilir. "Birleşen Yollar" da ise dinin nesillere aktarılmasındaki eksiklik, dini değerlere olan açlık ve yaşanan ruhsal problemlerin temelinde yatan nedenin maneviyat boşluğu olduğu gibi mesajlarla dinin önemine ve ihmal edilmişliğine vurgu yapılmaktadır.

Araştırma konusu olan örnekleme ulaşılan bir başka sonuç da şudur. Genel olarak tüm Türk filmlerinin temel özelliklerinden birisi olan filmsel anlatı, görsel dil ve sanatsal kaygı gibi sinemayı güçlü kılan özelliklerin zayıflığı, incelenen filmler için de geçerlidir. Zira Türk Sineması, Doğu anlatı geleneklerine uygun olarak Hacivat-Karagöz, Orta Oyunu, Meddah gibi geleneksel seyir ve temaşa sanatlarının bir uzantısı ve devamı olarak -en azından 1990'ların ikinci yarısına kadar- belli folklorik ve masalsı temaların basitçe perdeye aktarılmasından ibaret kalmıştır. Dolayısıyla Türk Sineması, sinemayı güçlü kılan estetik kaygılar, görsel dil ve filmsel anlatıdan ziyade, daha çok mezkûr geleneksel sanatların temel özelliği olan sözlü kültürel yapıya dayanmıştır. Neticede Türk sinema filmlerinin genel karakteristiğine uygun olarak incelenen filmler de ağırlıklı olarak sözel anlatı kültürüne dayanmaktadır. Örnek filmlerde asıl inceleme konumuz olan "geleneksellik" ve "modernleşme" kavramlarının görsellikten ziyade ağırlıklı olarak sözel ifadelerle değerlendirilmiş olması yadırganmamalıdır.

Sonuç olarak Türk Sineması modernleşme sürecinde önemli işlevler ifa etmiştir. Türk modernleşmesinin özellikle geniş halk kitlelerine yaygınlaştırılmasında bir kitlesel iletişim aracı olarak sinema, modernliğin pek çok unsurunu da halk kitlelerine ulaştıran, tanıtan ve aktaran kanal olmuştur. Bu önemli işlevlerine ve dönemsel siyasi eğilimlere göre esneklik göstermesine rağmen, genel olarak hâkim modernleşmeci zihniyete uygun olarak dine ve dini unsurlara hep mesafeli durulmuş, hatta zaman zaman modernleşme karşısında bir engel, bir tehdit olarak bakılmıştır. İncelenen filmlerde de bu genel geçer özellik ve eğilimler geçerlidir. Her ne kadar ilk dönem yerli filmlerde görülen dine karşı dışlayıcı hatta düşmanca tutum bir nebze esnetilmiş olsa da din ve din temelli bir zihniyet ve toplumsal yapı, modernleşmenin zıttı olarak kabul edilen gelenekselliğin en büyük özelliği olarak görülmüştür. Bununla birlikte incelediğimiz filmlerde dinin özünden ziyade insanların dini istismar etmesi, din adamlarının yapmış olduğu yanlış ve keyfi yorumlarının eleştirel bir yaklaşımla perdeye yansıtılmasına özen gösterilmişse de genel olarak bizzat dine mal edilen olumsuz ve yargılayıcı sonuçları engellemeye yetmemiştir. Türk Sinema filmlerinde çok sık kullanılan temalardan biri olan modernleşme, geleneksellik, din ve dini unsurlar gibi konuları din sosyolojisi perspektifinden incelemeye çalıştığımız ve literatüre mütevazı bir katkı yapmayı amaçladığımız bu çalışma, bundan sonra yapılacak daha kapsamlı, daha derinlikli çalışmalara da ilham olabilirse amacına ulaşmış sayılacaktır.

KAYNAKÇA

- Abisel, N. (1994), *Türk Sineması Üzerine Yazılar*, Ankara, İmge Kitabevi.
- (2014), *Sessiz Sinema*, 3. Baskı, Ankara, De Ki Yayınları.
- Abisel, N. vd. (2013), *Çok Tuhaf Çok Tanıdık*, İstanbul, Metis Yayınları.
- Adanır, O. (2012a), *Sinemada Anlam ve Anlatım*, İstanbul, Say Yayınları.
- (2012b), *Sinema Televizyon Kültürü*, İstanbul, Hayalperest Yayınları.
- Acun, F. (2007), “*Osmanlı'nın Torunları Cumhuriyet'in Çocukları: Osmanlıdan Cumhuriyet'e Değişme ve Süreklilik*”, Isparta, SDÜ Fen Ed. Fak. SBD, Sayı: 15.
- Açıkgöz, Ö. (2015), “*Şehir, Şehir Toplum ve Şehir Sosyolojisi*”,
<http://akademik.maltepe.edu.tr/~guncelonkal/literatur/%feehir%20sosyolojisi.pdf>, (06. 10. 2015).
- Ahmad, F. (2014). *Modern Türkiye'nin Oluşumu*, Çev. Y. Alogan, 13. Baskı, İstanbul, Kaynak Yayınları.
- Akbulut, Ö. Ö. (2002), “*Türkiye'de Planlama Kültürü Üzerine Bir Deneme*”, Amme İdaresi Dergisi, Cilt: 35, Sayı: 1, Ankara, TODAIE Yayınları.
- Akbulut, H. (2008), *Kadına Melodram Yakışır*, İstanbul, Bağlam Yayınları.
- Akçura, G. (2004), *Aile Boyu Sinema*, 2. Baskı, İstanbul, İthaki Yayınları.
- Akgül, M. (2012), “*Modernlik-Modernleşme, Postmodernlik-Sekülerleşme ve Din*”, Din Sosyolojisi El Kitabı, Akyüz, N. ve Çapcıoğlu, İ.(Ed.), Ankara, Grafiker Y.
- Akpolat, Y. (2005), “*Doğu-Batı Çatışması Ekseninde Modernleşme Kuramları ve Gelişme Yazını*”, Eğribel, E. ve Özcan, U. (Ed.), Tarihte Doğu-Batı Çatışması: Semavi Eyice'ye Saygı, İstanbul, Kızılelma Yayıncılık.
- Akyüz, N. ve Çapcıoğlu, İ. (2012a), “*Din ve Toplum İlişkileri*”, Din Sosyolojisi El Kitabı, Akyüz, N. ve Çapcıoğlu, İ. (Ed.), Ankara, Grafiker Yayınları.
- (2012b), *Ana Başlıklarıyla Din Sosyolojisi*, 4. Baskı, Ankara, Grafiker Yayınları.
- Altun, F. (2002), *Modernleşme Kuramı: Eleştirel Bir Giriş*, İstanbul, Yöneliş Y.
- Andrew, J. D. (2010), *Büyük Sinema Kuramları*, Çev. Z. Atam, İstanbul, Doruk Yayınları.
- Arendt, H. (1996), *Geçmişle Gelecek Arasında*, Çev. B. S. Şener, İstanbul, İletişim Yayınları.
- Arnheim, R. (2010), *Sanat Olarak Sinema*, İngilizceden Çev. R. Ü. Tamdoğan, İstanbul, Hil Yayınları.

- Arslantepe, M. (2012), *Sinema Okuryazarlığı*, İzmit, Umuttepe Kitabevi.
- Arslantürk, Z. (2012), *"Din Sosyolojisinde Yöntem ve Teknikler"* Ana Başlıklarıyla Din Sosyolojisi, 4. Baskı, Akyüz, N. ve Çapcıoğlu İ. (Ed.), Ankara, Grafiker Yayınları.
- Aslan, S. ve Yılmaz, A. (2001), *"Modernizme Bir Başkaldırı Projesi Olarak Postmodernizm"*, Sivas, CÜ İİBF Dergisi, Cilt. II, Sayı. 2.
- Atam, Z. (2011), *Yakın Plan Yeni Türkiye Sineması*, İstanbul, Cadde Yayınları.
- Ateş, H. (2004), *"Modernlik İle Postmodernlik Arasında Kamu Yönetimi"* Modernlik ve Modernleşme Sürecinde Türkiye, Erdumlu, G. (Ed.), Ankara, Babil Yay.
- Ayça, E. (1996), *"Yeşilçam'a Bakış"*, Türk Sineması Üzerine Düşünceler, (Drl. S. M. Dinçer), İstanbul, Doruk Yayınları.
- Azman, A. ve Yetim, N. (2005), *"Modernleşme/Kalkınma ve Doğu Asya"*, Tarihte Doğu-Batı Çatışması: Semavi Eyice'ye Saygı, Eğribel, E. ve Özcan, U. (Ed.), İstanbul, Kızılelma Yayıncılık.
- Bağce, H. E. (2004), *"Modernliğin Temelleri ve İkircikli Serüveni"*, Modernlik ve Modernleşme Sürecinde Türkiye, Eğribel, E. ve Özcan, U. (Ed.), Ankara, Babil Yay.
- Başgüney, H. (2011), *"Sinematek (Türk Sinematek Derneği): 1965-1980 Arasında Sinema ve Politik Tartışma"*, Türk ve Dünya Sineması Üzerine Sentezler, Kirel S. (Ed.), İstanbul, Parşömen Yayınları.
- Başol, Ö. (2009), *"Milli Sinema Anlayışı"*, <http://www.yazete.com>, (05.12.2014).
- Bauman, Z. (2003), *Modernlik ve Müphemlik*, Çev. İ. Türkmen, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Belge, M. (2007), *"Batılılaşma: Türkiye ve Rusya"*, Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce (Modernleşme ve Batıcılık), Cilt. 3, 4. Baskı, T. Bora ve M. Gültekinil (Ed.), İstanbul, İletişim Yayınları.
- Berger, P. L. vd. (1985), *Modernleşme ve Bilinç*, Çev. C. Cerit, İstanbul, Pınar Yayınları.
- Berger, P. L. (2011), *Kutsal Şemsiye*, 4. Baskı, Çev. A. Coşkun, İstanbul, Rağbet Yayınları.
- Berkes, N. (2000), *"Türkiye'de Çağdaşlaşma Olgusu"*, Türkiye'de Politik Değişim ve Modernleşme, Kalaycıoğlu, E. ve Sarıbay, A. Y. (Ed.), İstanbul, Alfa Yay.

------(2002), *Baticılık, Ulusçuluk ve Toplumsal Devrimler*, 2. Baskı, İstanbul, Kaynak Yayınları.

------(ts.), *Türk Düşününde Batı Sorunu*. Ankara, Bilgi Basım Evi.

Berman, M. (2002), *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor*, Çev. Ü. Altuğ ve B. Peker İstanbul, İletişim Yayınları.

Bilgin, N. (2014), *Sosyal Bilimlerde İçerik Analizi*, 3. Baskı, Ankara, Siyasal Kitabevi.

Bişi, H. İ. ve Yetişkin, M. (2009), *"Gelenek Görenek ve Yöresel Ağız"* , Tınaztepe, M. Uyan (Ed.), Ankara, Uyum Ajans.

Buğra, A. ve Savaşkan, O. (2015), *Türkiye'de Yeni Kapitalizm, Siyaset, Din ve İş Dünyası*, İstanbul, İletişim Yayınları.

Bulaç, A. (2012a), *Din ve Modernizm*, 6. Baskı, İstanbul, Çıra Yayınları.

------(2012b), *Postmodern Kaosta Kible Arayışı*, İstanbul, İnkılâp Kitabevi.

------(2012c), *Tarih, Toplum ve Gelenek*, 4. Baskı, İstanbul, Çıra Yayınları.

Büker, S. (1985), *Sinema Dili Üzerine Yazılar*, Ankara, Dost Kitabevi Yayınları.

----- (2012), *Sinemada Anlam Yaratma*, 2. Baskı, İstanbul, Hayalperest Yay.

Büker, S. ve Topçu, G. (2008), *Sinema: Tarih-Kuram-Eleştiri*, Ankara, Gazi Ü. Yayınları.

Callinicos, A. (2001), *Postmodernizme Hayır: Marksist Bir Eleştiri*, Çev. Ş. Pala, İstanbul, Ayraç Yayınları.

----- (2007), *Toplum Kuramı Tarihsel Bir Bakış*, 4. Baskı, Çev. Y. Tezgiden İstanbul, İletişim Yayınları.

Candemir Ö. (1986), *"Türk Sinemasında Dini Filmler"*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Eskişehir, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Ceram; C. W. (2007), *Sinemanın Arkeolojisi*, Çev. H. Aydın, İstanbul, Agora Kitaplığı.

Çaha, Ö. (2008), *"Modern Dünyada Din ve Devlet"*, İstanbul, Timaş Yayınları.

Çaylak, A. (1998), *Osmanlı'da Yöneten ve Yönetilen Bir Şerif Mardin Çözümlemesi*, Ankara, Vadi Yayınları.

Çiğdem, A. (1997), *Bir İmkân Olarak Modernite Weber ve Habermas*, İstanbul, İletişim Yayınları.

Colebrook, C. (2000), *Gilles Deleuze*, Çev. C. Soydemir, Ankara, Doğu-Batı Y.

- Coşkun, E. (2009), *Türk Sinemasında Akım Araştırması*, Ankara, Phoenix Yay.
- Coşkun, A. (2010), “*Peter L. Berger’in Modernleşme Anlayışı ve Din*” , toplumbilimleridergisi.org/index.php/1/article/view/66/57, (30.12.2015).
- Dabağyan, L. P. (2004), *Zaman Tünelinde Tüm Yönleriyle Sinema Dünyası*, İstanbul, IQ Kültür-Sanat Yayıncılık.
- Daldal, A. (2005), *1960 Darbesi ve Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik*, İstanbul, Homer Kitapevi.
- Demiray, E. (1999), *Türk Sinemasında 1960-1990 Yılları Arasında Çekilmiş Filmlerde Kentsel Aile*, Eskişehir, Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- Demirel, T. (2007), “*1946 Sonrası Muhafazakâr Modernleşmeciler eğilimler Üzerine Bazı Değerlendirmeler*” , Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce (Modernleşme ve Batıcılık), Cilt. 3, 4. Baskı, T. Bora ve M. Gültekin (Ed.), İstanbul, İletişim Yay.
- Diken, B. ve Laustsen, C. B. (2014), *Filmlerle Sosyoloji*, Çev. S. Ertekin, İstanbul, Metis Yayınları.
- Doğan, N. (2008). “*Şerif Mardin, Türk Sosyolojisi ve Sosyolojik Teori*”, Şerif Mardin Okumaları, Takış, T. (Ed.), Ankara, Doğu-Batı Yayınları.
- Dönmez, R. Ö. (2011), “*Adalet ve Kalkınma Partisi: İslamcılıktan Post Kemalist Bir Anlatıya Doğru*” , Doğu Batı Dergisi, Sayı, 58, Ankara, Doğu-Batı Yayınları.
- Duman, M. (2012), “*Osmanlı’da Yabancı Okullar*”, Sızıntı Dergisi, Aralık.
- Duruel Erkılıç, S. (2012), *Türk Sinemasında Tarih ve Bellek*, Ankara, De Ki Yay.
- Efe, A. (2012), “*Adnan Menderes’in 1950-1960 Arası Konuşmalarında Din ve Vicdan Özgürlüğüne Bakışı ve Demokrat Parti’nin Uygulamaları*”, Türk Tarihinde Adnan Menderes, D. İnce Erdoğan vd (Ed.), Aydın, ADÜ Yayınları.
- (2013), *Dini Gruplar Sosyolojisi*, İstanbul, Dönem Yayıncılık.
- Eisenstadt, S. N. (2007). *Modernleşme Başkaldırı ve Değişim*, Çev. U. Coşkun, Ankara, Doğu-Batı Yayınları.
- Enderun, M. A. (2011), *Beyaz Perdenin Din Algısı*, İstanbul, Işık Yayınları.
- Erdoğan, İ. ve Alemdar, K. (2010), *Öteki Kuram*, 3. Baskı, Ankara, Erk Yay.
- Erkilet, A. (2013), *Toplumsal Yapı ve Değişme Kuramları*, Ankara, Hece Yay.
- Erksan, M. (1996), *Sinemanın 100. Yılı*, Türk Sineması Üzerine Düşünceler, (Dr. S. M. Dinçer), Ankara, Doruk Yayıncılık.

Evkuran, M. (2013), "*Gelenekselci Öğreti Üzerine Teolojik Tartışma*", Modernizm ve Geleneksellik Arasında Din, Öçal, Ş. ve Özyurt, C. (Ed.), Ankara, Hece Yayınları.

Evren, B. (1995), Türkiye'ye Sinemayı Getiren Adam Sigmund Weinberg, İstanbul, Milliyet Yayınları.

----- (2006), *İlk Türk Filmleri*, İstanbul, Es Yayınları.

Füruzan, (1996), "*Sinema İçin Bitmez Sorular*" Türk Sineması Üzerine Düşünceler, (Drl. S. M. Dinçer), Ankara, Doruk Yayımcılık.

Freyer, H. (2013), *Din Sosyolojisi*, Çev. T. Kalpsüz, Ankara, Doğu-Batı Yayınları.

Gencer, B. (2012), *İslam'da Modernleşme 1839-1939*, Ankara, Doğu-Batı Yayınları.

Giddens, A. (1998). *Modernliğin Sonuçları*, Çev. E. Kuşdil, İstanbul, Ayrıntı Yayınları.

Giddens, A. ve Pierson, C. (2001). *Anthony Giddens'la Söyleşiler Modernliği Anlamlandırmak*, Çev. S. Uyurkulak ve M. Sağlam, İstanbul, Alfa Yayınları.

Giddens, A. (2011), *Sosyolojinin Savunusu*, Çev. İbrahim Kaya, İstanbul, Say Yayınları.

Göle, N. (1998), *Mühendisler ve İdeoloji*, 2. Baskı, İstanbul, Metis Yayınları.

----- (2002), *Melez Desenler*, 2. Baskı, İstanbul, Metis Yayınları.

----- (2007), "*Batı Dışı Modernlik: Kavram Üzerine*" , Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce (Modernleşme ve Batıcılık), Cilt. 3, 4. Baskı, T. Bora ve M. Gültekingil (Ed.), İstanbul, İletişim Yayınları.

----- (2012), *Seküler ve Dinsel: Aşınan Sınırlar*, İstanbul, Metis Yayınları.

Göçmen; D. (2009), "*Marx'ın Emek Kavramının Bugün Yürütülen Tartışmalar İçin Önemi Üzerine*", <https://dogangocmen.files.wordpress.com/2009/07/marxin-emek-kavrami-uzerine1.pdf> , (04.10.2015).

Güçhan, G. (1992), *Toplumsal Değişme ve Türk Sineması*, Ankara, İmge Kitap.

----- (1993), "*Sinema Toplum İlişkileri*", Kurgu Dergisi, Sayı:12, <https://earsiv.anadolu.edu.tr/xmlui/bitstream/handle/11421/1075/98777.pdf?sequence=1&isAllowed=y> , (06. 10. 2015).

----- (1999), *Tür Sineması, Görüntü ve İdeoloji*, Eskişehir, Anadolu Ü. Y.

Gündüz, Ş. (2010), "*Sinemada Dini Figürlerin Kullanımı*", (10.10.2014).

<http://www.sonpeygamber.info/sinemada-dini-figurlerin-kullanimi>,

- Hakan, F. (2012), *Türk Sinema Tarihi*, Der. N. Pösteki, İstanbul, İnkılâp Yay.
- Harvey, D. (1999), *Postmodernliğin Durumu*, Çev. S. Savran, İstanbul, Metis Yayınları.
- Heper, M. (2010), *Türkiye'de Devlet Geleneği*, 3. Baskı, Ankara, Doğu Batı Yay.
- Huntington, S. P. (2002), *Medeniyetler Çatışması ve Dünya Düzeninin Yeniden Kurulması*, Çev. M. Turan ve C. Soydemir, İstanbul, Okyanus Yayınları.
- İnal, H. İ. (2012), *Osmanlı İmparatorluğu Tarihi*, 41. Baskı, İstanbul, Nokta Kitap.
- İnalçık, H. (2010). "*Osmanlı Padişahı*", Doğu Batı Dergisi, Sayı: 54, Ankara.
- İnceoğlu, M. Ç. (2008), "*Modernleşme ve Türk Sineması: Tarihsel ve Toplumbilimsel Bir İnceleme*", Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul, M.Ü. SBE.
- (2011), *Modernleşme ve Türk Sineması 1914-1952*, Türk ve Dünya Sineması Üzerine Sentezler, Kırel S.(Ed.), İstanbul, Parşömen Yayınları.
- Jeanniere, A. (2000), "*Modernite Nedir?*", Modernite Versus Postmodernite, (Drl. M. Küçük), 3. Baskı, Ankara, Vadi Yayınları.
- Kabadayı, L. (2013), *Film Eleştirisi (Kuramsal Çerçeve ve Sinemamızda Örnek Çözümlemeler)*, İstanbul, Ayrıntı Yayınları.
- Kalaycıoğlu, E ve Sarıbay, A.Y. (2000), *Türkiye'de Politik Değişim ve Modernleşme*, İstanbul, Alfa Yayınları.
- Kalkan, F. (1993), "*Sinema Toplumbilimi*", 2. Baskı, İzmir, Ajans Tümer Yay.
- Kaplan, N. (2004), *Aile Sineması Yılları 1960'lar*, İstanbul, Es Yayınları.
- Kara, İ. (2008), *Cumhuriyet Türkiyesi'nde Bir Mesele Olarak İslam*, İstanbul, Dergâh Yayınları.
- Karaca, F. (2014), *Yabancılaşma ve Din*, 2. Baskı, İstanbul, Çamlıca Yayınları.
- Karakaş, M. (2005). "*Doğu-Batı İlişkileri Açısından Tarihsel Dönemlendirmelerin Anlamı*", Tarihte Doğu-Batı Çatışması: Semavi Eyice'ye Saygı, Eğribel, E. ve Özcan, U. (Ed.), İstanbul, Kızılelma Yayıncılık.
- Karakaya, H. (2008), "*Türk Sinemasında Din Adamı Tiplemesi*", Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Elazığ, Fırat Ün. SBE, Felsefe ve Din Bilimleri ABD.
- Karakoç, E. ve Mert, A. (2013), "*Sinemada Siyasal İktidar, İdeoloji ve Medya Üçgeni: Wag The Dog Filminin İncelenmesi*", Konya, SÜ TAE TAD, Sayı: 14.

Karpat, K. H. (2004), *İslam'ın Siyasallaşması*, Çev. Ş. Yalçın, İstanbul, Bilgi Ü. Yayınları.

------(2010), *Osmanlı'dan Günümüze Elitler ve Din*, İstanbul, Timaş Yay.

------(2014a), *Osmanlı Modernleşmesi*, Çev. C. Elitez, İstanbul, Timaş Yay.

------(2014b), *Türk Siyasi Tarihi*, 5. Baskı, Çev. C. Elitez, İstanbul, Timaş Yay.

Kayalı, K. (2006), *Yönetmenler Çerçevesinde Türk Sineması*, Ankara, Deniz Kit.

------(2011), *Türk Düşünce Dünyasında Yol İzleri*, İstanbul, İletişim Yay.

Keyder, Ç. (2013), *Türkiye'de Devlet ve Sınıflar*, 18. Baskı, İstanbul, İletişim Y.

Keyman, F. (2006), "*Şerif Mardin, Toplumsal Kuram ve Türk Modernitesini Anlamak*", Doğu Batı Düşünce Dergisi, 2. Baskı, Sayı 16, Ankara, Doğu-Batı Yayınları.

------(2009), "*Şerif Mardin'i Okumak: Modernleşme, Yorumbilgisel Yaklaşım Ve Türkiye*", Şerif Mardin'e Armağan, Öncü, A. ve Tekelioğlu O. (Ed.), İstanbul, İletişim Yayınları.

Kılıç, A. F. (2005), *Türkiye'de Din-Devlet İlişkilerinde Yönetici Seçkinlerin Rolü*, İstanbul, Dem Yayınları.

------(2007), "*Cumhuriyet'in İlk Yıllarındaki Din Politikalarının Şifresi*", http://www.dem.org.tr/dem_dergi/2/dem2mak3.pdf, (15.02.2015).

Kıraç, R. (2008), *Film İcabı Türk Sinemasına İdeolojik Bir Bakış*, Ankara, De Ki Yayınları.

------(2012), *Sinemanın ABC'si*, İstanbul, Say Yayıncılık.

Kırel, S. (2005), *Yeşilçam Öykü Sineması*, İstanbul, Babil Kitap.

------(2011), *Türk ve Dünya Sineması Üzerine Sentezler*, İstanbul, Parşömen Yay.

------(2012), *Kültürel Çalışmalar ve Sinema*, 2. Baskı, İstanbul, Kırmızı Yay.

Kısa, M. (2012), "*Kısa Açıklamalı Kura'n-ı Kerim Meali*", Konya, Armağan Kit.

Kirişçi, M. (2013), "*Türk Sineması'nı Dönemlere Ayırmak*",

<http://www.otekisinema.com/>, (19.11.2014).

Koluacı, İ. ve Kula Demir, N. (2013), "*Türk Sineması'nda İşçi Temsili: 1960lı Yıllara Sosyolojik ve İdeolojik Bir Bakış*",

http://laborcomm.org/wp-content/uploads/2014/05/pdf/ihsan_koluacik_nesrin_kula.pdf, (04.09.2014).

Kongar, E. (2004), *Toplumsal Değişme Kuramları ve Türkiye Gerçeği*, İstanbul, Remzi Kitapevi.

Köker, L. (2000), *Modernleşme Kemalizm ve Demokrasi*, İstanbul, İletişim Yay.

Kumar, K. (1999), *Sanayi Sonrası Toplumdan Postmodern Topluma Çağdaş Dünyanın Yeni Kuramları*, Çev: M. Küçük, Ankara, Dost Yayınları.

Kuyucak Esen, Ş. (2010), *Türk Sinemasının Kilometre Taşları*, İstanbul, Agora Kitap.

Küçükcan, T. (2005), *"Modernleşme ve Sekülerleşme Kuramları Bağlamında Din, Toplumsal Değişme ve İslâm Dünyası"* İslam Araştırmaları Dergisi, Sayı, 13, İstanbul, İSAM Yayınları.

Lewis, B. (1991), *Modern Türkiye'nin Doğuşu*, 4. Baskı. Çev. M. Kıratlı, Ankara, TTK Basım Evi.

Luckmann, T. (2003), *Görünmeyen Din*, Çev. A. Coşkun ve F. Aydın, İstanbul, Rağbet Yayınları.

Lüleci, Y. (2007), *"Sinema ve Din: Türk Sineması Örneği"*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, MÜ SBE.

Maktav, H. (2002), *"Cumhuriyet'in Sinemacısı Muhsin Ertuğrul"*, Tarih ve Toplum Dergisi, Kasım, Sayı: 227, İstanbul.

----- (2005), *"Kur'an'dan Kurama İslami Sinema"*, Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce (İslamcılık), Cilt: 6, 2. Baskı, İstanbul, İletişim Yayınları.

----- (2013), *Türk Sinemasında Tarih ve Siyaset*, İstanbul, Agora Kitap.

Mardin, Ş. (1985), *"19. yy'da Düşünce Akımları ve Osmanlı Devleti"*, Tanzimat'tan Günümüze Türkiye Ansiklopedisi, Cilt: 2, İstanbul, İletişim Yayınları.

----- (1997), *Din ve İdeoloji*, 7. Baskı, İstanbul, İletişim Yayınları.

----- (1999), *Türk Modernleşmesi*, M. Türköne ve T. Önder (Drl.), 6. Baskı, İstanbul, İletişim Yayınları.

----- (2000), *Türkiye'de Toplum ve Siyaset*, M. Türköne ve T. Önder (Drl.), 8. Baskı, İstanbul, İletişim Yayınları.

----- (2005), *"Operasyonel Kodlarda Süreklilik, Kırılma ve Yeniden İnşa: Dün ve Bugün Türk İslami İstisnacılığı"*, Doğu Batı Dergisi, Sayı 31, Ankara, Doğu-Batı Yayınları.

Masdar, F. (2011), *"Türk Sinemasındaki Kadın Tiplemesi Üzerine Sosyolojik Bir Çözümleme: 'Sevmek Zaman'"*, Türk ve Dünya Sineması Üzerine Sentezler, Kirel S. (Ed.), İstanbul, Parşömen Yayınları.

M. Larousse (1970), *Büyük Lügat ve Ansiklopedi*, Cilt 3, İstanbul Meydan Yay.

- Monaco, J. (2011), *Bir Film Nasıl Okunur*, Çev. E. Yılmaz, İstanbul, Oğlak Yay.
- Nuyan, E. (2008), “*Eisenstein ve Tarkovsky’ de Sinema Sanatı ve Felsefe*”,
Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara, Hacettepe Ü. SBE.
- Oktay, A. (1993), *Cumhuriyet Dönemi Edebiyatı, 1923-1950*, Ankara, K..B.Y.
- Okumuş, E. (2003), *Meşruiyet Ekseninde Din ve Devlet*, İstanbul, Pınar Yay.
- (2005), *Dinin Meşrulaştırma Gücü*, İstanbul, Ark Kitapları.
- (2010), *Meşruluğun Toplumsal Gerçekliği*, İstanbul, İnsan Yayınları.
- (2012), *Toplumsal Değişme ve Din*, 4. Baskı, İstanbul, İnsan Yay.
- (2013), “*Modern Dünyada Dindarlığın Direnişi*”, Modernizm ve Geleneksellik Arasında Din, Öçal, Ş. ve Özyurt, C. (Ed.), Ankara, Hece Yayınları.
- Onaran, Â. Ş. (1994), *Türk Sineması, I. Cilt*, Ankara, Kitle Yayınları.
- (1995), *Türk Sineması, II. Cilt*, Ankara, Kitle Yayınları.
- Ortaylı, İ. (2008). *İmparatorluğun En Uzun Yüzyılı*, 26. Baskı. İstanbul, Timaş Yayınları.
- Önal, H. (2014), “*From Clishes to Mysticism: Evolution of Religious Motives in Turkish Cinema*”, www.mdpi.com/journal/religions, (15.06.2015).
- Öçal, Ş. ve Özyurt, C. (2013), *Modernizm ve Geleneksellik Arasında Din*, Ş. Öçal ve C. Özyurt (Ed.), Ankara Hece Yayınları.
- Önder, S. ve Baydemir, Ö, (2005), “*Türk Sinemasının Gelişimi (1985-1939)*”, Eskişehir Osmangazi Üniversitesi, SBD, Cilt: 6 Sayı: 2.
- Özçınar Eşli, M. (2012), *Türk Sinemasının Felsefi Arka Planı*, İstanbul, Doruk Yayınları.
- Özgüç A.(1988), *Bütün Filmleriyle Yılmaz Güney*, İstanbul, AFA Yayınları.
- (2005), *Türlerle Türk Sineması*, İstanbul, Dünya Kitapları.
- (2012), *Ansiklopedik Türk Filmleri Sözlüğü*, İstanbul, Sanat Dizisi.
- Özön N. (1995), *Karagözden Sinemaya Türk Sineması ve Sorunları*, 1. Cilt, Ankara, Kitle Yayınları.
- (2008), *Sinema Sanatına Giriş*, İstanbul, Agora Kitaplığı.
- (2013), *Türk Sinema Tarihi 1896-1960*, 4. Baskı, İstanbul, Doruk Yay.
- Öztürk, S.(2005), *E. Cumhuriyet Döneminde Sinema-Seyir-Siyaset*, Ankara, Elips Kitap.
- Özuyar A. (2004), *Babiâli’de Sinema*, İstanbul, İzdüşüm Yayınları.

Özyurt, C. (2013), "*René Guénon'da Modern Batı Medeniyetinin Eleştirisi*", Modernizm ve Geleneksellik Arasında Din, Ş. Öçal ve C. Özyurt (Ed.), Ankara Hece Y.

Paker, K. O. (2005), *Günlük Düşüncede Modernlik, Din ve Laiklik*, Ankara, Vadi Yayınları.

Pösteği, N. (2004), *1990 Sonrası Türk Sineması*, İstanbul, Es Yayınları.

Refiğ, H. (1996), "*Türk Sineması'nın Yükseliş ve Çöküşü Üzerine Bazı Düşünceler*", Türk Sineması Üzerine Düşünceler, (Drl. S. M. Dinçer), Ankara, Doruk Yayınları.

----- (2009), *Doğruyu Aradım Güzeli Sevdim*, Haz. I. Zileli, İstanbul, Bizim Kit.

----- (2013), *Ulusal Sinema Kavgası*, 3. Baskı, İstanbul, Dergâh Yayınları.

Richter, R. (2012), *Sosyolojik Paradigmalar*, Çev. N. Doğan, İstanbul Küre Yay.

Ritzer; G. (2013), *Sosyoloji Kuramları*, Çev. H. Hülür, Ankara, De Ki Yayınları.

Ryan, M. - Kellner, D. (2010), *Politik Kamera*, Çev. Elif Özsayar, İstanbul, Ayrıntı Yayınları.

Scognamillo, G. (1973), "*Türk Sinemasında Köy Filmleri*", Yedinci Sanat Dergisi, Sayı, 4, İstanbul, Türk Sinema Araştırmaları.

----- (1994), *Amerikan Sineması*, İstanbul, Ağaç Yayıncılık.

----- (2003), *Türk Sinema Tarihi*, 2. Baskı, İstanbul, Kabalcı Yay.

Sevil, M. (1999), *Türkiye'de Modernleşme ve Modernleştiriciler*, Ankara, Vadi Yayınları.

Sevinç, Z. (2014), "*2000 Sonrası Yeni Türk Sineması Üzerine Yapısal Bir İnceleme*", Kütahya, DÜ SBD, Sayı, 40.

Sezer, A. (1999), "*Osmanlı'dan Cumhuriyet'e; Misyonerlerin Türkiye'deki Eğitim Öğretim Faaliyetleri*", Ankara, Hacettepe Ün., Ed. Fak. Dergisi Özel Sayısı.

Sözen, M. F. (2009), "*Doğu Anlatı Gelenekleri ve Türk Sinemasının Aidiyeti*", Türk Dünyası Sosyal Bilimler Dergisi, Sayı. 50.

https://www.academia.edu/5502114/do%C4%9Fu_anlat%C4%B1_gelenekleri_sinema , (12.09.2015).

Suner, A. (2006), *Hayalet Ev*, İstanbul, Metis Yayınları.

Swingewood, A. (1998), *Sosyolojik Düşüncenin Kısa Tarihi*, 2. Baskı, Çev. O. Akınhay, Ankara, Bilim ve Sanat Yayınları.

Şentürk, R. (2011), *Postmodern Kaos ve Sinema*, İstanbul, Avrupa Yakası Yay.

Tanilli, S. (1997), *Uygarlık Tarihi*, İstanbul, Çağdaş Yayınları.

TDK, *Büyük Türkçe Sözlük*, www.tdk.gov.tr , Son Erişim, 18.11.2014

- , *Güncel Türkçe Sözlük*, www.tdk.gov.tr, Son Erişim, 18.11.2014
- , *Batı Kökenli Kelimeler Sözlüğü*. www.tdk.gov.tr, Son Erişim, 18.11. 2014
- Tekeli, İ. (1978), *Yerleşme Yapısının Uyum Süreci Olarak İç Göçler*, Ankara, Hacettepe Üniversitesi Yayınları.
- Teksoy, R. (2009a), *Rekin Teksoy'un Türk Sineması*, I. Cilt, İstanbul, Oğlak Yay.
- (2009b), *Rekin Teksoy'un Türk Sineması*, II. Cilt, İstanbul, Oğlak Y.
- Tezcan, M. (1972), *"Toplumsal Yaşantımızda Sinema ve Halk Eğitimindeki Rolü"*, Ankara, A. Ü. E. F. D., Cilt. 5, Sayı.3.
- Thompson, J. B. (2008), *Medya ve Modernite*, Çev. S. Öztürk, İstanbul, Kırmızı Yayınları.
- Toker, N. ve Tekin, S. (2007), *"Batıcı Siyasi Düşüncenin Karakteristik Evreleri: Kamusuz Cumhuriyet'ten Kamusuz Demokrasi'ye"*, Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce (Modernleşme ve Batıcılık), Cilt. 3, 4. Baskı, T. Bora ve M. Gültekingil (Ed.), İstanbul, İletişim Yayınları.
- Touraine, A. (2002), *Modernliğin Eleştirisi*, 4. Baskı, Çev. H. Tufan, İstanbul, YKY.
- (2005), *Eşitliklerimiz ve Farklılıklarımızla Birlikte Yaşayabilecek miyiz*, 2. Baskı, Çev. O. Kunal, İstanbul, YKY.
- Tugen; B. (2014), *"1960-1980 Darbeleri Arasında Türk Sinemasında Düşünce Oluşumu ve Filmlerin Sosyolojik Görünümleri"*, 21. Yüzyılda Eğitim ve Toplum Dergisi; Cilt: 3, Sayı: 7. Ankara, Türk Eğitim Sen Yayınları.
- Tunalı, D. (2006), *Batıdan Doğuya, Hollywood'dan Yeşilçam'a Melodram*, Ankara, Aşina Kitaplar.
- Tunaya, T. Z. (1960), *Türkiyenin Siyasi Hayatında Batılılaşma Hareketleri*, Siyaset İlimi Serisi 8, İstanbul, Yedigün Matbaası.
- Türk, İ. (2001), *Halit Refiğ Düşlerden Düşüncelere Söyleşiler*, İstanbul, Kabalıcı Yayınları.
- Türköne, M. (2003), *Türk Modernleşmesi*, Ankara, Lotus Yayınları.
- (2008), *"Şerif Mardin ve Bilimsel Düşüncenin Müzikalitesi"*, Şerif Mardin Okumaları, Takış, T. (Ed.), Ankara, Doğu-Batı Yayınları.
- Uçakan, M. (1977), *Türk Sinemasında İdeoloji*, İstanbul, Düşünce Yayınları.

Uluç; B. N. (2009), "*Türk Sinemasında Kültür Sorunlarına Yaklaşım Biçimleri (1960-1970 Dönemi)*", Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara, AÜ, SBE, Antropoloji Bl.

Ulutürk, M. (2010), "*Modern İslam Algısının Gözardı Ettiği; Görsel Kültür Unsurları Olarak Fotoğraf ve Sinema*", Bilim, Ahlak ve Sanat Bağlamında Çağdaş İslam Algıları Uluslararası Sempozyumu Samsun 26-28 Kasım.

<http://www.academia.edu>, (10. 09. 2015).

Uzdu, H. (2011), "*Şerif Mardin'de Osmanlı Modernleşmesi*", Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Afyon, AKÜ, SBE. Sosyoloji ABD.

Yalsızuçanlar, S. (1998), *Rüya Sineması*, İstanbul, Kırkambar Yayınları.

----- (2008), *Dünyanın Orta Yeri Sinema*, İstanbul, Etkileşim Yay.

Yağız, N. (2009), *Türk Sinemasında Karakterler ve Tipler*, İstanbul, İşaret Yay.

Yapıcı, U. (2004), "*Türk Anayasacılık Hareketleri Üzerinde Batı Etkileri*", www.aydinlanma1923.com, Sayı: 47, (19.11.2014).

Yaylagül, L. (2004), "*1960–1970 Dönemi Türk Sinemasında Düşünce Akımları*", Sinemada Anlatı ve Türler, F. D. Küçükkurt - A. Gürata(Ed.), Ankara, Vadi Yayınları.

Yavaşgel, E. (2014), *Siyasal Modernleşme*, İstanbul, Derin Yayınları.

Yavuz; S. (2012), "*Zihniyet ve Din*", Din Sosyolojisi El Kitabı, Akyüz, N. ve Çapcıoğlu, İ. (Ed.), Ankara, Grafiker Yayınları.

Yenen, İ. (2011), "*Toplumsal Tezahürleri Bağlamında Türk Sinemasında Din Dindarlık ve Din Adamı Olgusu*", Yayınlanmamış Dr. Tezi, Ankara, A.Ü. SBE.

----- (2012a), "*Türk Sinemasında İslam(cılık) Pratiği: Milli Sinema Örneği*", Karabük, İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi, Cilt 1, Sayı, 3.

----- (2012b), "*Medya ve Din*", Din Sosyolojisi El Kitabı, Akyüz, N. ve Çapcıoğlu, İ. (Ed.), Ankara, Grafiker Yayınları.

Yılmaz, H. (2013), "*Dinlerin Aşkın Birliği -Gelenekselcilerin Din Anlayışı-*", Modernizm ve Geleneksellik Arasında Din, Öçal, Ş. - Özyurt, C. (Ed.), Ankara, Hece Y.

Yorulmaz, B. and Blizek, W. L. (2014) "*Islam in Turkish Cinema*", <http://digitalcommons.unomaha.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1214&context=jrf>, (15. 10. 2015).

Yorulmaz, Ş. (2010), "*Osmanlı İmparatorluğu'nda Ruhsatsız Okullaşma*", Doğu Batı Dergisi, Sayı: 54; Sayfa: 171-190, Ankara, Doğu-Batı Yayınları.

Zürcher, E. J. (2000), *Modernleşen Türkiye'nin Tarihi*, 20. Baskı, Çev. Y. S. Gönen, İstanbul, İletişim Yayınları.

Wagner, P. (1996), *Modernliğin Sosyolojisi*, Çev. M. Küçük, İstanbul, Sarmal Y.
Wollen P. (2004), *Sinemada Göstergeler ve Anlam*, 2. Baskı, Çev. Z. Aracagök
ve B. Doğan, İstanbul, Metis Yayınları.



EKLER

1. ŞEHİRDEKİ YABANCI (1962)



Filmin Künyesi

Yönetmen	: Halit REFİĞ
Senarist	: Vedat TÜRKALİ
Yapımcı	: Nusret İKBAL
Eser	: Halit REFİĞ
Görüntü Yönetmeni	: <u>Mengü YEGİN</u> , <u>Çetin GÜRTOPT</u>
Kamera	: Çetin GÜRTOPT
Yapım	: Be-Ya FİLM
Tür	: Dram, Politik
Süre	: 80 dk
Işık	: <u>Erol BATİBEKİ</u>
Set Amiri	: Danyal TOPATAN

Oyuncular

: <u>Göksel ARSOY</u>	Aydın
Nilüfer AYDAN	Gönül
<u>Talat Gözbağ</u>	Mustafa Bakırcı
<u>Reha YURDAKUL</u>	Selami Ağaçlıgil
<u>Ali ŞEN</u>	Şerafettin Toraman
Erol TAŞ	Nazif Usta
Orhan ÇUBUKÇU	Gazeteci Sabri

Filmin Öyküsü

Senaryosunu Vedat Türkali'nin yazdığı ve Halit Refiğ tarafından yönetilen 1962 tarihli "Şehirdeki Yabancı" filmi, 1960-65 yılları arasında Türk Sineması'na siyasi ve felsefi anlamda damgasını vuran "toplumsal gerçekçilik" akımının önemli bir örneği olarak karşımıza çıkar. İngiltere'de eğitim görüp memleketi Zonguldak'a dönen mühendis Aydın'ın, şehir halkıyla yabancılaşması ve çatışmasının yanı sıra zorba ve ikiyüzlü üst sınıf yöneticilerle, iş adamlarının baskısı altında ezilen emekçilerin hakları uğruna çabalamaya devam etmesini konu alan film, Moskova Film Şenliği'ne davet edilip beğeniyle karşılanmış ve festivalden başrol oyuncusu Nilüfer Aydan'a da şeref diploması ödülü kazandırarak dönmüştür. "Şehirdeki Yabancı", sinema yazarı Nezih Coş'un da ifade ettiği üzere batılı ve ilerici değerler taşıyan, ancak halkına yabancılaşma eğilimi içerisindeki başkarakterin tüm çelişkisine rağmen ısrarla işçileri bilinçlendirmeyi sürdürmesi ve karşılığını alması ile olumlanırken, genel toplumsal bozukluğa direnişi önermekle birlikte, toplumsal gerçekçilik yönünden dikkate değer bir örnek olarak nitelendirilmiştir.

Maden mühendisi Aydın, İngiltere'deki eğitimini tamamlamıştır ve doğup büyüdüğü şehre yani Zonguldak'a geri döner. Bir maden işletmesinde çalışmaya başlar. İdealisttir, hayatın kötülükleriyle mücadele edebileceğini ve bu kötü, çıkar üzerine kurulmuş eski düzeni dönüştürebileceğini düşünür. Madendeki ilk incelemelerde, destek için kullanılan direklerin bu işe uygun olmadığını tespit eder, Mühendis Aydın. Hep dostluğunu gördüğü Nazif Usta ile bunun hesabını sormak isterler ancak karşılığın dalavereci, düzenbaz ve çıkarıcı bir grup insan çıkar. Aydın, eski okul arkadaşı Sabri'nin çıkarmakta olduğu yerel bir gazete olan Millet gazetesinde, "*seçimlerde oy toplamak için cami yaptırmaktan önce çalışanların durumunu düzeltmek zorundayız*" diye maden işçilerinin esas sorunlarına dikkat çeken bir yazı yazar. İşte bu yazı çıkar grubunu hele hele bu grubun ağababası Şerafettin Toraman'ı çileden çıkarır. Bu yazının ateşlediği düşmanlık Aydın Bey ile rahatı bozulan bu çıkar grubu arasında bir savaşa döner. Bu savaş filmin ana konusunun üzerine bina edildiği temel yapıyı oluşturur.

2. ARAMIZDAKİ DÜŞMAN (FEDAKÂR ÖĞRETMEN) (1965)



Filmin Künyesi

Yönetmen : Semih EVİN
Senarist : Semih EVİN
Yapımcı : Semih EVİN
Görüntü Yönetmeni : Rafet ŞİRİNER
Yapım : Roket FİLM
Tür : Dram
Süre : 90 dk

Oyuncular

: Gülgün OK	Gül Öğretmen
Tamer YİĞİT	Doktor Kemal
Erol TAŞ	Ağa
Renan FOSFOROĞLU	İmam
İclal GENÇ	Fatma Kadın
Necdet TOSUN	Tosun

Filmin Öyküsü

Çakmalı Köyü İlkokulu'na öğretmen olarak atanan Gül ve civar köylerden sorumlu kasaba doktoru olan Doktor Kemal'in, zalim köy Ağa'sına karşı birlikte verdikleri mücadeleyi konu alan film, tam da bir modernleşme ve medeniyet savaşıdır. Çakmalı Köyü de dâhil çevre köylere de sahip olan zalim, acımasız ve bencil Ağa'nın Çakmalı Köyü özelinde halka yaptığı vicdansız muamelelere karşı, Gül Öğretmen ve Doktor Kemal cesaretle karşı koyar ve mücadeleden pes etmezler. Köyün kadın hocası Fatma Kadın'ın da desteğiyle köyde terör estiren Ağa, köylüyü sindirmek için köyün tek su kaynağına el koymuştur ve köylüyü kendisine itaat etmesi için suyu bir tehdit olarak kullanmaktadır. Gül öğretmenin köye gelmesinden rahatsız olan Ağa, Fatma Kadın'ın da yardımıyla Gül'ün çeşitli baskılarla gözünün korkutularak köyden kaçmasını ister. Genç, idealist ve kararlı bir Cumhuriyet öğretmeni olan Gül, bu baskılara asla boyun eğmez, aksine halkın yaşadığı acıları ve zulümleri gördükten sonra daha da mukavemet kazanır. Kendisine destek olan Doktor Kemal ve köyün aydın bir din adamı olan İmamıyla Ağa'ya karşı amansız bir mücadele verirler. Sonunda verilen bu mücadele Ağa'nın ölümüyle sonuçlanmaktadır.

3. ÇALIKUŞU (1966)



Filmin Künyesi

Yönetmen	: Osman F. SEDEN
Senarist	: Osman F. SEDEN
Yapımcı	: Osman F. SEDEN
Eser	: <u>Reşat Nuri GÜNTEKİN</u>
Müzik	: <u>Metin BÜKEY</u> , <u>Nedim OTYAM</u>
Görüntü Yönetmeni	: Kenan KURT
Yapım	: Seden FİLM
Tür	: TARİHİ, DRAM, AŞK
Süre	: 160 dk

Oyuncular

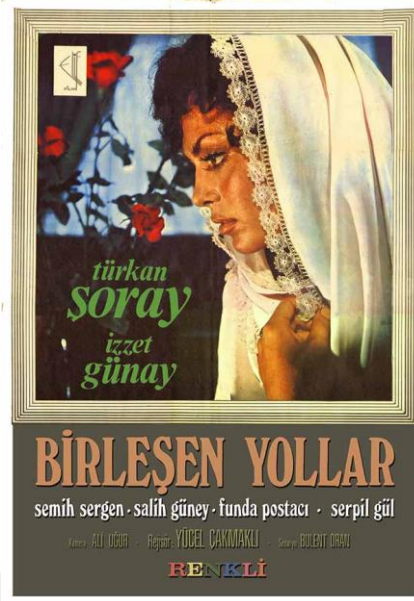
: Türkan ŞORAY	Feride
Kartal TİBET	Kâmuran
Kadir SAVUN	Miralay Hayrullah
Zeynep DEĞİRMENCİOĞLU	Munise
Aliye RONA	Hatce Hanım
Parla ŞENOL	Feride'nin Küçüklüğü
Muzaffer TEMA	Feride'nin Babası
Bedia MUVAHHİT	Kolej Müdiresi
Nubar TERZİYAN	Aziz
Necdet Mahfi AYRAL	İbrahim Hilmi
Vahi ÖZ	Okul Müdürü
Çolpan İLHAN	Nazmiye

Filmin Öyküsü

Bir subay kızı olan Feride küçük yaşlarda önce annesini sonra da babaannesini kaybeder. Feride, babası Nizamettin Bey tarafından bakacak kimsesi kalmadığı ve onu teyzelerine de bırakmak istemediği için "*Notre Dame de Sion*" Fransız Kız Lisesi'ne verilir. Feride yaramazlıklarından dolayı okulda arkadaşları tarafından "Çalığışu" diye çağrılır. Teyzesinin oğlu Kâmuran, bu yaramaz kızdan çok hoşlanır ve Feride'ye âşık olur. Kâmuran, Feride'ye kendisini sevdiğini ve evlenmek istediğini söyler. Feride'de onu sevmektedir ve Kâmuran ile evlenmeyi kabul eder. Fakat evlenmeden birkaç gün önce bir kadın gelerek Feride'ye, Kâmuran'ın yurtdışı görevi sırasında birlikte olduğu bir kadını sevdiğini, ona evlenme sözü verdiğini iddia ederek, Kâmuran'ın söz konusu kadına yazmış olduğu aşk mektuplarını verir. Feride mektupları okuduktan sonra Kâmuran ile evlenmekten vazgeçer ve köşkten kaçır. Eyüp'teki annesinin dadısı Gülmisal Kalfa'da kalmaya başlayan Feride, artık hayatına yeni bir yön vermek zorundadır. Bunun için Feride, Maarif Vekâleti'ne gider ve Anadolu'da öğretmenlik yapmak için başvuruda bulunur. Önce Bursa Vilayeti Merkez Rüşdiyesi'ne tayin olan Feride oradan da Zeyniler Köyü denilen ıssız, ulaşımı zor hiç bir öğretmenin gitmek istemediği bir yere tayin edilir. Burada birçok zorluklarla karşılaşan Feride artık başından geçenleri bir deftere not etmeye başlar. Bu köyde öğrencileri onun en yakın arkadaşları olmuştur. Feride özellikle Munise adlı öğrencisini çok sever ve babasından evlatlık olarak alarak beraber yaşamaya başlarlar. Bir gün eşkıya takibi yapan jandarmalar yaralanan birisini köye getirirler. Feride yaralıyı tedavi eden, jandarma komutanı Miralay Doktor Hayrullah Bey'le tanışır. Hayrullah Bey, Feride'yi cana yakın bulur, ondan yaralının tedavisi için yardım ister ve birbirleri ile tanışır, kaynaşır. Doktor Bey, Feride'nin burada çektiği zorlukları görür ve daha iyi bir yere nakledilmesini isterse elinden geleni yapacağını söyler. Bir süre sonra bir denetleme sırasında okula gelen Maarif Müdürü İbrahim Hilmi Bey, Feride'nin öğretmenlik yaptığı okulu kapatır. Feride, Zeyniler Köyü'nden ayrılmak zorunda kalır ve önce il merkezindeki "Darülmualimat"a (Kız Öğretmen Okulu), sonra da Çanakkale'ye tayin olur. Feride çok güzel bir kız olduğu için gittiği her yerde güzelliğiyle dikkatleri çekmektedir. Öğretmenlik yaptığı süre içinde evlenme teklifleri alan Feride bu tekliflerin hiçbirini kabul etmez. En sonunda Kuşadası'na tayin edilen Feride, burada bir kez daha Miralay Hayrullah Bey'le karşılaşır. Hayrullah Bey Feride'yi kızı gibi

sevmektedir. Feride'yi her fırsatta kanatları altına almakta ve onu bütün kötülüklerden korumaktadır. Bir gün Feride'nin evlat edindiği, can yoldaşı Munise hastalanır ve hayatını kaybeder. Çok sevdiği, evlatlığı ve can yoldaşı Munise'yi de kaybeden Feride'nin dünyası bir kez daha yıkılır. Feride'nin bu haline dayanamayan Hayrullah Bey, onu şehrin dışındaki çiftlik evine götürür. Bu masum birliktelik çevredekileri rahatsız eder ve Feride ile Miralay Hayrullah Bey hakkında gayrimeşru ilişki yaşadıkları iftirasıyla dedikodu çıkar. Hayrullah Bey, çevrenin dedikodusundan kurtulmak ve Feride'nin namusuna laf gelmemesi için Feride'yi şeriata uygun olarak nikâhına alır. Evlendikten bir süre sonra Hayrullah Bey vefat eder. Hayrullah Bey ölmeden önce Feride'nin yaşadıklarını yazdığı defterini okumuş ve Feride'nin başından geçenleri tek tek öğrenmiştir. Hayrullah Bey, Feride'den ailesinin yanına dönmesi için söz almıştır. Feride'nin kayb olduğu sandığı defterini, Hayrullah Bey bir zarfın içine koyarak zarfın Kâmuran'a verilmesini Feride'ye vasiyet etmiştir. Feride, Hayrullah Bey'in vasiyetini yerine getirmek için zarfın içinde ne olduğunu bilmeden bu emaneti Kâmuran'a teslim eder. Kâmuran zarfın içindeki defteri okuduktan sonra Hayrullah Bey'in tavsiyelerini yerine getirir. Kâmuran, Feride'yi bir daha elinden kaçırmak istemez. Feride'nin, Kâmuran'a olan aşkı da bitmiş değildir ve Kâmuran'ı hala sevmektedir. İki sevgili sonunda birbirlerine kavuşurlar.

4. BİRLEŞEN YOLLAR (HUZUR SOKAĞI) (1970)



Filmin Künyesi

Yönetmen	: Yücel ÇAKMAKLI
Senarist	: Bülent ORAN, Yücel ÇAKMAKLI
Yapımcı	: Yücel ÇAKMAKLI
Eser	: Şule Yüksel ŞENLER
Görüntü Yönetmeni	: <u>Ali</u> UĞUR
Yapım	: Elif FİLM
Tür	: Dram
Süre	: 100 dk

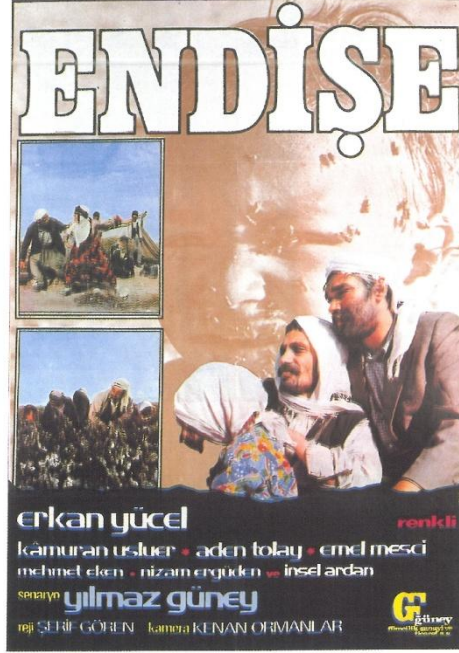
Oyuncular

: Türkan ŞORAY	Feyza
İzzet GÜNAY	Bilal
Mahmure HANDAN	Bilal'in Annesi
Şaziye MORAL	Feyza'nın Dadısı
Aynur AYDAN	Leyla
Serpil GÜL	Şükran
Semih SERGEN	Selim
Salih GÜNEY	Kemal
Funda POSTACI	Elif

Film Öyküsü

Bilal, mutaassıp orta halli bir ailenin üniversitede okuyan oğludur. Feyza ise zengin modern bir ailenin şımarık kızıdır ve aynı mahallede yapılan apartmana yeni taşınmıştır. Feyza'nın arkadaşlarıyla girdiği bir iddia sonucu başlayan ve sonrasında büyük bir aşka dönüşen beraberlikleri, ortak arkadaşları olan Leyla'nın girdikleri iddiayı Bilal'e anlatması sonucu bozulur. Feyza'nın doğum gününe katılıp katılmayacağı konusundaki iddiayı istemeyerek de olsa kazanan Feyza gerçekleri Bilal'den saklayamaz ve çok üzülür. Bilal kendisiyle irtibatını keser. Feyza da zengin alkolik, kumarbaz bir adam olan Selim'le evlenir. Bu arada bir kızı olur: Feyza, kızını dini ve milli değerlerle yetiştirir. Kendisi de dadısından namaz kılmasını, Kur'an okumasını öğrenir. Bir zaman sonra kocası Selim kanunsuz işlerinden dolayı hapse girince oturdukları evi kiraya vererek, eski fakir mahallesinde kiraladığı mütevazı eve yerleşir, elişi, dikiş dikmeye ve kızını büyötmeye başlar. Bilal de annesinin uygun gördüğü bir kız olan Şükran'la hayatını birleştirmiştir. Bir süre sonra Feyza'nın kocası hapse girer, Bilal'in eşi de vefat eder. Kader ağlarını bir kez daha örmüş ve kahramanlarımız birbirlerini bir kez daha bulmuştur. Lakin bu sefer de dul olduklarını birbirlerine söylemez, gurur yapar ve ebedi ayrılıklarına sebep olurlar. Ne zaman ki Feyza Hanım hastalanır, o zaman artık çocukların zamanıdır. Feyza Hanım'ın doktoru eski aşkının oğlu Kemal'dir ve gönlünü Feyza'nın kızı Elif'e kaptırmıştır. Filmin finali genç çiftin (Elif ve Kemal) mutluluğu ve Feyza'nın Bilal'in kollarında ruhunu teslim edişiyile yapılır.

5. ENDİŞE (1974)



Filmin Künyesi

Yönetmen	: Yılmaz GÜNEY, Şerif GÖNEN
Senarist	: Yılmaz GÜNEY
Yapımcı	: Süha PELİTÖZÜ, Yılmaz GÜNEY
Müzik	: Şanar YURDATAPAN, Atilla ÖZDEMİROĞLU
Görüntü Yönetmeni	: Kenan ORMANLAR
Yapım	: Güney FİLM
Tür	: Dram, Politik
Süre	: 85 dk

Oyuncular

: Erkan YÜCEL	Cevher
Kamuran USLUER	Remo (Ramazan)
İnsel ARDAN	Beyaz
Yaşar GÖKOĞLU	Sino (Sinan)
Nizam ERGÜDEN	Çiftçi Başı Osman

Film Öyküsü

EndiŖe, bütün umudunu Çukurova'ya giderek toplayacakları pamuk iŖçiliğinden kazanacağı paraya bağılayan bir ailenin, özellikle de kanlılarının peşinde dolaştığı Cevher'in dramını konu edinir. Cevher, kendine tanınan süre içinde ya belirlenen on beş bin liralık kan borcunu ödeyecek ya da kanlıları tarafından öldürülecektir. Kızı Beyaz'ı isteyen hem yaşlı hem de evli olan iftçi Başı Osman'a evet derse başlık parası hazırdır. Tarlaya makine girip pamuk ırğatlarının işlerinin bozulması, ağı tarafından sömürülen işçilerin taban fiyatlarını artırmak için imza toplamaları ve grev sahneleri filme toplumsal bir eleştiri getirir. EndiŖe, Yılmaz Güney'i ve Erkan Yücel'i bir araya getiren ilk filmidir. Film, makineleşmenin başladığı dönemlerde kırsal kesimde yaşıyan ve ağı tarafından sömürülen köylülerin yaşadığı sıkıntıları konu alır. Filmde mevcut düzene eleştirel gözle bakan ve belgesel özellikleri de ağırlıklı olarak kullanan politik bir yaklaşım söz konusudur.

ÖZ GEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler :

Adı ve Soyadı : Halil UZDU
Doğum Yeri ve Yılı : Sincanlı / 1971
Medeni Hali : Evli

Eğitim Durumu :

Lisans Öğrenimi : Marmara İletişim Fak. Radyo-TV ve Sinema Bölümü
Yüksek Lisans Öğrenimi : AKÜ SBE Sosyoloji ABD

Yabancı Dil(ler) ve Düzeyi :

İngilizce (ÜDS:70)

İş Denevimi :

AKÜ AFYON MYO (Öğretim Görevlisi)

Bilimsel Yayınlar ve Çalışmalar :

1. Modernleşme Sürecinde Türk Sineması ve Din
Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, Cilt: 9, Sayı: 42, ss 1164-1172.
2. Bir Tebliğ İmkanı Olarak Sinema: "My Name Is Khan" Filmi Örneği
TURAN-SAM Uluslararası Bilimsel Hakemli Dergisi, Cilt: 8 Sayı: 29, ss 79-85.
3. "Şehirdeki Yabancı" (1962) Filmi Örneğinde "Toplumsal Gerçekçi" Anlayışta Din
Teması, Pamukkale Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, Mart 2016, Cilt.3 Sayı:5, ss.
88-113
4.
5.